

مارطنى

حب السلام ووحدة الشعب واتصال الوجود مع ثبات الشخصية رغم تقلب الدهور والأحوال -
هذه هي سماتك التي تتفرد بها يا وطنى وتمتد - كل عنوان على أرضك فاضل ، وكل سعى لتتميز برباطك
خائب ، وكل محاولة لطمس حضارتك العريقة مردودة ، لابد أن تراكب مقدس - ظن الأغوار أن
حبك للسلام وهن واستباحة ؛ فاذا بك اذا نزلت الشدة أنك القوى القادر على تحمل المسؤولية رغم
كل الصعاب ، وعلى القتال أحر القتال من أجل نصرة الحق واخير ، من أجل الحرية والدفاع عن الكرامة .
أنت الذى انبريت للمغول وهزمت جحافلهم وهزمت الصليبيين وكسحتهم ، وانتصرت على كل من سولت
له مقامه أن يحتل أرضك ، تأبى طبيعتك إلا أن تلغظه كما يلفظ البدن كل دخيل غريب ، وبقيت
دائما للأمة العربية قلبها النابض ودرعها الواقي - لا يدبر المجد رأسك ، ولا تتخل عن وداعتك
وابتسامتك ولا تسأل عما تفعل اجرا أو ثوابا - قل لى أى عجب أنت واى سر فيك ؟

هاهى أيام تمتحك يا وطنى من جديد ، فتثبت مرة أخرى أن مصر هي مصر ، هي التي تنبرى لتحمل
المسئولة لكسر العدوان ورد الظلم والدفاع عن الشرف وتطهير أرض العروبة من السرطان الجيئث .
غر هذا العدو الغاصب صبرك وحلمك ، فتوالت جرائمه ، وتساعد تبجعه وتعالى وعيده وتهديده ،
كان لى يقدر عليه أحد ؛ عبق الجو باكاذيبه - وهل يجعل السفاح من الكذب ؟ - يزعم أن باطله هو
الحق ، وأما حقك أنت يا وطنى وهو أبلى فينبغى إهداره ، كان الأولى به أن يتقى غضب الخليم .
وسيجيب كذبه ومكره ولؤمه وعدوانه كما خاب من قبل حسابه - ظن أن أرض العرب سداح مباح ،
يسكنها شعب مفكك الأوصال غارق فى الجهالة والتخلف ، وهو فوق ذلك رقيق كله فى يد أوروبا ،
لا حول له ولا طول ، وأن مصر تقف فى عزلة منه ؛ فرصة للاستعمار هي الأخرى - هذا كان حسابه
ولم يدر عدوانه ، ولو بقيت فى رأسه اليوم ذرة من عقل أو صواب لأدرك أن هذا الحساب كان مغلوطا ،
وأن الأوان قد آن ليحمل عصاه ويرحل ليلحق بفلول الاستعمار البائد ، ليس من العجيب أن تقف
اليوم سوريا الى جانب مصر ، أو العراق أو الكويت ، بالمشاركة الفعلية فى حمل العبء لا بتأييد أدبى
فحسب ، إنما أعجب العجب أن تبرز الجزائر فى الميدان وتمد يدها لتضعضعها فى يد مصر ، الا يكفى
هذا وحده لاثبات أن حساب العدو كان مغلوطا - أن نشوتنا بأخوة الجزائر تهون من أجلها كل شدة .
حتى حين كنا نعلم لم نخفى ، فهاهى قد تحققت الأحلام ؛ كأننا كنا والقدر على ميعاد .

أنت يا وطنى لا تطالب إلا بما هو حق لك : سيادتك كبقية الدول على أراضيها ومياهها
الأقليلية أما أن هذا الحق يقلق عدوك لأنه يقوض دعائمه فهذا هو شأنه ، ينبغى أن يتحمل نتائج
الحساب المغلوط .

لم تعد الأمة العربية اليوم مثلها بالأمس - فقد تحررت ، وتوثق رباط من الأخوة والتساند بين
أعمدتها الرئيسية بفضل تشابه القوى التقدمية فيها ، وعما قليل ستتحقق الوحدة الشاملة ، هذه
هي حقائق آن الأوان لأن يراها ويعمل حسابها هذا الاستعمار الجديد الذى لا يزال تسانده بعض من
الدول الكبرى ، كأنما تبني هي الأخرى حسابا مغلوطا على انقراض حساب مغلوط - انتهى عهد
الاستهانة بالأمة العربية وعدما هملا لا يؤبه له فى ميزان القوى ، انتهى عهد نهج خيانتها واستغلال
هذه الخيرات فى محاربتها واذلالها واضطهادها ، انتهى عهد التشكيك فى قدراتها على الفعل وهي اليوم
على أفعال كثيرة لقديرة ، هذا هو العدل الذى تطالب به يا وطنى ، لا منحة ولا تكرا .

وفى هذه المجابهة اليوم بين الأمة العربية وعدوها ومن وراءه إنصاره ليست المسألة مسألة
دول أو حكومات بل مسألة المواطن العربى أينما كانت أرضه - ينبعث من قلبى نداء الى ، نداء اخ
لاخيه ، أن يدرك اللحظة التاريخية الحاسمة التى تمر بها أمته ، وأن يحشد كل قواه الروحية والمادية
لمناصرتها والاشتراك فى الزحف المقدس ضد المقتصب الدخيل - ولابد أن ننصر - لأن الحق والعدل معنا ،
سنلوق لذة الثمر وحتى من قبل فاننا نلوق لذة الشعور بهذا الالتحام الكامل بين أفراد الشعب
وبينهم وبين قائدهم الأعلى ، كأنما تمثل فيه قلب الأمة العربية وطاقاتها الجبارة بشرا سويا .

حقيقتك..

في طريق النقد العربي الحديث

بقلم: الدكتور محمود الربيعي

كانت مبعثرة في مجموعة من الكتب ، وأكثر ما يتجلى ذلك في إنتاج المطابع من الكتب التي تحمل طابعا أكاديميا . وقد ينحدر هذا الإنتاج الى مستوى يكون فيه استهانة صريحة بالمسؤولية العلمية ، وبرسالة الناقد الأدبي (٢) .

ويبدو أن كتابا كثيرين من المشتغلين بالنقد الأدبي في المحيط الجامعي ، الذي انتمى إليه ، يكتبون لانهم يحتلون مناصب من المحرم عليهم فيها ان يؤلفوا كتابا كما يقول اليوت . وقد يكون في مقدمة الدواعي التي تجعل الكتابة امرا حتميا ربطا الترقيعية بالانتاج المنشور . وهناك ، الى جانب ذلك ، طائفة تجاوزت هذه الضرورة بوصولها الى اعلى درجات السلم الوظيفي في هيئة التدريس ، ولكنها مازالت تنتج بغزارة ، انتاجا يحمل نفس الطابع . ويظهر ان لهذا النشاط ايضا دواعيه عند اصحابه ، من البقاء في الصورة بالنسبة للقارئ ، محافظة على

(٢) في ذهني وأنا اكتب هذا الكلام عشرات الأمثلة والأسماء ، ولكنني سألتزم بالنسبة للنقد المعاصر ، هنا وفي بقية المقال ، بعدم ذكر أمثلة ، أولا لان الظاهرة أشد وضوحا وأوسع انتشارا من أن يستغل عليها بصفة نماذج ، وثانيا لأن هدف لي ليس إثارة الحساسيات التي لا تزيد ، لو أثبتت ، على أن تضيق مضاعفات الى مسألة حساسة بطبيعتها ، وأتينا هدفنا هو بسط مجموعة من العقائق التي اعتقد أنها لا تثير خلافا كثيرا أملا في الوصول الى نتيجة مفيدة لنقد النثر الذي أعتمد به .

كتب ت. س. اليوت في عام ١٩٣٢ يقول لو أن الكتاب كتبوا عندما يكون لديهم ما يقولونه فحسب ، ولم يكتبوا لمجرد الرغبة في الكتابة ، أو لانهم يشغلون مناصب تتطلب منهم أن يؤلفوا كتابا ، ما كانت الكتب النقدية الجديرة بالقراءة لتكون قليلة جدا بالمقياس الى مجموع النتاج النقدي ، (١)

ولا أعرف قولا ينطبق على حياتنا النقدية الحديثة كما ينطبق هذا القول . ويبلغ هذا الانطباق مداه في حركة النقد المعاصر . ان القارئ للانتاج النقدي الحديث لا يستطيع ان يهرب على رأس كل مرحلة من مراحل قراءته من مواجهة تساؤل ملح ، يشتد إلحاحا أمام الانتاج النقدي المعاصر ، مؤداه هل هذا العدد الهائل الذي تخرجه المطابع من الكتب والمقالات النقدية يمثل استجابة جادة لمشكلات حقيقية واجهت اصحابها ، وكان من الضروري ان تكتب هذه الاعمال للتعبير عن وجهة نظر خاصة بالنسبة لهذه المشكلات من حيث تشخيصها واقتراح حلول لها ؟ والاجابة التي تفرضها معظم هذه الاعمال على الذهن اجابة بالنفي للأسف الشديد ، ذلك لانها لا تزيد - في حالاتها الحسنة - عن أن تكون اعادة لكتابة مجموعة من المعلومات بين دفتي كتاب واحد بعد أن

T.S. Eliot, The Use of Poetry and The use of Criticism, Faber & Faber, P. 20.

« السمعة العلمية » ، أو خوفا من الوقوع في دائرة النسيان ، أو لاعتبارات أخرى أخرى أن تكون أقل وزنا بكثير من الاعتبارين السابقين .

هذا النوع من الانتاج الغزير الذي تحركه دوافع غير علمية يشكل خطرين اساسيين على الحركة النقدية ، او قل يشكل صورة من الخطر ذات وجهين : احدهما ان « السكم » ووفرة الانتاج - وأنا تكلم الان عن المجموع - اصبح اساسا من اساس التقدير ، وهذفا في ذاته ، وثانياً ونتيجة لتحويل المجهود الذي كان مفروضا أن يبذل اساساً في القراءة والتفكير الى عملية الكتابة - نشأ نوع غريب من كتاب النقد الادبي يمكن ان اطلق عليهم النوع الذي يكتب قبل ان يقرأ . أما عن الخطر الاول فهو موجود ومتزايد ، وهو يهز - حتى القاعدة - قيمة من القيم التي ينبغي أن يقوم عليها بناء حياتنا الثقافية عموماً وهي « ماذا كتب ؟ » ، « وكيف كتب ؟ » ، لا كم كتب ؟ » . لقد وصل الاعتزاز بالكلم إلى حد مزعج ، وأصبح من المألوف أن تسمح في محيط المشتغلين بالنقد الادبي عبارات تتردد وكأنها مسلمة من مثل « ماذا كتب فلان حتى يزعم لنفسه مكاناً في النقد الادبي ؟ ان انتساجه مجموعة من المقالات لا تتجاوز عدد اصصايع اليدين ! » أو « لقد دفعت إلى المطبعة بأخر كتيب وهو يقع في سبعمائة من القطع الكبير » ، وتبقى بعد ذلك مجموعة من الاسئلة بغير اجابة : أي شيء ناقشت هذه المقالات والكتب ؟ كيف ناقشتها ؟ ماذا قدمت من وجهة نظر خاصة تساهم في اثراء التحليل أو الحكم الادبي ؟ تبقى هذه الاسئلة بدون اجابة ، وكان الاجابة عنها شيء ثانوي ، وكان الشيء الاساسي هو أن يخرج للناس كتاب في سبعمائة صفحة من القطع الكبير !

لقد أدى هذا الولع الشديد بالسكم إلى الوجه الثاني من اوجه الخطر وهو أن الكتابة أصبحت مسألة تحول بين الكاتب وبين القراءة إلى درجة يحس معها بعض « المؤلفين » أنوقت القراءة وقت ضائع ، وأن الوقت المستثمر حقيقة هو الذي ينفق في ملء الصفحات . والحقيقة أن ظاهرة عسقم القراءة نتيجة

للاشغال بالكتابة مسئولة إلى حد كبير عن الضحالة التي يتسم بها معظم الانتاج النقدي . وقد وصلت المسألة فيما اعتقد حدا أصبحت كثرة الانتاج النقدي فيه مشكلة في ذاتها ، وأصبح عدم تشجيع هذا الفيض من الكتابات ، بل ومقاومة هذا الفيض - ضرورة ينبغي أن يعمل لها القلة القليلة التي تخرص حرصاً حقيقياً على سلامة « الكيف » في الانتاج النقدي ، باعتباره المستوى الوحيد اللائق بالعقل البشري المثقف .

ان مما يساهم في تخفيف حدة الاحساس بأهمية « السكم » داخل الجامعة القضاء على سياق « القوائم الطويلة » في الانتاج في عملية الترقية . ولكن اهتماماً خاصاً أيضاً ينبغي أن يوجه إليها خارج الجامعة . ان الصحافة الادبية والدراسات شبه العلمية عندنا تقوم بدور ضار في تشجيع السكم ، حيث يحس القارئ احساساً قوياً في معظم الحالات بأن اعداد المقال او الكتاب قد تم بطريقة اليقة متسعة ليلائم الموعد المحدد لظهور الصحيفة ، أو العدد التالي من السلسلة . وتنتهي المسألة إلى ان عملية الكتابة تتحول إلى مجرد مهنة لا تليق أكثر من ملء مجموعة من الصفحات على رأس كل فترة زمنية معينة .

بعد هذا الكلام العام حول طغيان السكم على الكيف في التأليف النقدي أحب أن أتناول بعض المعوقات الموضوعية في داخل هذا الفرع ومن هذه المعوقات في نظري اللغة التي يستخدمها النقد الادبي . ولغة النقد الادبي موضوع طويل ومتشعب ، ومن الممكن أن يتناوله الانسان من زوايا كثيرة . وأبدأ بملاحظة عامة فأقول ان نوع اللغة التي استخدمها النقد العربي الحديث منذ بداية نهضته ، وحتى الان ، ساهم ، ولا يزال يساهم ، في توسيع الهوة بينه وبين « ايراد له من الموضوعية ، والدقة ، والانضباط » .

لقد أحرزت فروع أخرى كالفلسفة ، وعلم الاجتماع ، وعلم النفس ، وعلم اللغة تقدماً ملحوظاً في تطوير وسائل التعبير لديها ، وفي ضبط وتحديد مفهوم المصطلحات التي تستخدمها . وقد كان هذا كسباً ميز تلك الفروع ، ووضع حدودها ، وأقترب بها

تطوير ادواته التعبيرية ، وفي تحديد لغة خاصة به - ولا اعنى باللغة الخاصة ان تصبح لغة النقد كلغة المعادلات الرياضية ، ولكننى اعنى ان يسيطر النقد على مصطلحاته ، ويحدد مفاهيمها ، بحيث يصبح واضحا ان هذه اللغة ، بهذه المفاهيم ، وتلك المصطلحات ، هى لغة النقد الادبى المتميزة عما عداها . بهذا المستوى يمكن ان يكتسب النقد الادبى نوعا من الاحترام الذى اكتسبه العلم فى انضباطه وموضوعيته . ومن ناحية اخرى لا يمكن ان يصبح النقد علما لأن المادة الاولى التى يتعامل معها ، وهى الادب ، تحييه من هذا الخطر الآن ودائما .

لم ينتج النقد العربى الحديث حتى الان مثلا فى الاتفاق على قسدر يعتمد به من المصطلحات . واقتصد بهذه المصطلحات الثروة اللغوية المطورة والمتبناه من الرصيد اللغوى العام ، بحيث يكسبها النقد الادبى من المعانى الخاصة ما تصبح معه ذات أهمية معينة حين تنسب اليه فى معانيها العامة ، او فى بعض جوانب معانيها . كذلك لم ينتج النقد العربى الحديث اى قدر من النجاح فى الاتفاق على ترجمة المصطلحات الغربية ، والاضطراب الكامل فى اذهان القراء يمكن ان يتضخم من الاسئلة التى يواجه الانسان بها من الطلاب عن الفرق بين « الرومانتيكية » و « الرومانطيقية » ، والرومانسية ، والرومانتية ، وهى كلها كلمات مستعملة فى مقابلة مصطلح Romanticism او عن الفرق بين « مسرح العبث » و « مسرح اللا مغلول » فى مقابل Theatre of Absurd او عن الفرق بين « تيار الوعى » و « تيار الشعور » فى Stream of consciousness مقابل وحتى فى مقابل مصطلح شائع كمصطلح Novel ما يزال الاستعمال مترددا بين « رواية » و « قصة طويلة » ، كذلك ما يزال مصطلح Plot فى الفن القصصى والمسرحى حائرا بين « الحكاية » ، « الحبكة » الغنية « الخ » . هذه امثلة قليلة ذكرتها مجرد تواردها على ذهنى فى تلك اللحظة ، والا فانا واثق من ان هنالك عشرات من الامثلة الاخرى التى ربما كانت اكثر دلالة على ما اريد أن اقول . والمهم على كل حال ان ذلك يدل على

خطوات واسعة من الموضوعية المنشودة ، بينما ظل النقد الادبى عندنا يتعامل - فى عومه - بلغة فضفاضة قد تصلح لكل شئ ، وقد لا تصلح لشيء . على الاطلاق - لقد استخدم ، ولا يزال يستخدم ، مجموعة من الاساليب الانشائية قد تصلح وسيلة لاختبار القدرة على نوع معين من التعبير اللغوى كهدف فى ذاته ، ولكنها لا تصلح وسسيلة للتعبير العلمى الموضوعى . وبذلك فصل هذا النوع من النقد الادبى نفسه عن تيار المد الحضارى نحو الموضوعية ، واصبح كما يقول المهتمون عطية ذلولا يتحول اليه كل من اخفق فى احسد الفروع الانسانية الاخرى .

هذه اللغة الانشائية غير العلمية التى يستخدمها بعض المشتغلين بالنقد الادبى وسيلة للتعبير تاخذ أحد مظهرين . مظهر تقليدى لا يفرق بين مفهوم اللغة كوسيلة موضوعية للتعبير ، وبينها كوسيلة لاطهار الوراثة اللفظية . هذا المظهر يبدو واضحا عند الكتاب الذين تربت لديهم وسيلة التعبير عن طريق حفظ القوالب اللغوية التقليدية ، ونشأوا على التفكير فى اللغة على أنها مجموعة من الانماط الاسلوبية ، لا على أنها وسيلة اتصال حية . اما المظهر الثانى فيتجلى فى استعمال المصطلحات الغائبة ، والكلمات المترجمة ، استعمالا عشوائيا غير محدود . ويكثر هذا عند « هواة » الثقافة الاوربية الحديثة الذين اموا ببعض قشورها ، ولكن لم يتح لهم نصيب حقيقى منها . واعتقد أن المظهر الثانى اشد خطورة على النقد واشد تعويقا له من المظهر الاول . فى المظهر الاول نحن - على الاقل - امام انسان صادق مع نفسه ، يعبر بالطريقة التى يجيدها ، ويعتقد انها الطريقة الصحيحة للتعبير ، أما فى المظهر الثانى فنحن امام انسان يحاول أن يوهنا ، عن طريق الخداع ، بأنه قد استقى الشئ من مصادره الاصيل الحديثة ، وأنه يعرف ما لا يعرفه غيره من مفاهيم ومصطلحات . وفى هذا تخريب متعمد من شأنه أن يحجب الرؤية الصحيحة عن الناس ، ومن شأنه أن يساهم فى تخلف النقد الادبى وتعويق نمائه .

ان النقد العربى الحديث لم ينتج بعد فى

اننا في الوقت الذي نشتغل فيه بأحدث وأدق وأعمق القضايا النقدية نفعل عن حقيقة أولية، وهي ان تحديد المصطلحات والاتفاق عليها هو لغته البدايه .

ان الحقيقة الموضوعية تضيق في كثير من القضايا التي يدور حولها النقاش نتيجة لهذا الاضطراب وعدم الانضباط في مصطلحات النقد الادبي ، وفي لغته عموما . ذلك ان أحد أطراف المناقشة غالبا ما يتحدث لغة غير اللغة التي يتحدثها الطرف الآخر ، حيث يتحدد معناها في ضوء ثقافته الخاصة ، ومفهومه الخاص . ونتيجة لذلك يصبح الوصول الى اتفاق حول المسألة المعروضة للنقاش أمرا صعبا للغاية .

على ان هناك نقطة أخرى تتصل بلغة النقد الادبي ، وتحولها في احيان كثيرة عن مسارها الطبيعي ، وهو التعبير عن الحقائق الموضوعية ، الى ان تكون وسيله للتجريح الشخصي . ولا أدري لماذا يشيع ضاهرة الانحراف هذه في مجال النقد الادبي اكثر من شيوعها في اي مجال ثقافي آخر . وسوف لا اهتم بهذه الظاهرة في جانبها الاخلاقي ، مع ان لها عدة تأثيرات اخلاقية جديدة المنطق ، وركز فقط عليها باعتبارها موقفا من مواقف اتفهم في طريق النقد الادبي نحو الموضوعية . ولا يملك الانسان الا ان يشير - بأسف شديد - الى المرات العديدة التي تحول فيها النقد الادبي - على يد فرسانه - الى محض سباب شخصي يدخل تحت طائلة القانون .

ان تاريخ ظاهرة السباب الشخصي هذه قديم قدم النهضة النقدية نفسها ومن أمثلتها كتاب « رسائل النقد » المطبوع سنة ١٩٢٧ لرمزي مفتاح ، وقد نشر بعضه في مقالات قبل هذا التاريخ ، وثيقة لا تشرف صاحبها كثيرا، فهو باستثناء بعض الابحاث العلمية القليلة التي يحتوي عليها ، مجموعة من الشتائم الحادة الموجهة الى العقائد والمآزني في معرض الدفاع عن شكري ، واي جزء فيه يصلح نموذجا للاستشهاد . ومن أمثلتها ايضا كتاب « على السمود » المنشور سنة ١٩٢٩ الذي أثبت ان الحركة النقدية لم تحقق تقدما ملحوظا ، أو غير ملحوظ ، في هذا المجال . كذلك

سجل الدكتور محمد مندور في كتابه « في الميزان الجديد » المنشور في مرحلة متأخرة (١٩٤٤) ما وجه اليه من شتائم شخصية باسم النقد الادبي ، في مناقشة له مع انصار العقاد ، حول نظرية « الشعر الجموس » التي كان يدعو اليها ، والتي رأى نفسه مضطرا ، على ضوئها ، الى عدم التحمس لثساعرية العقاد .

ولو كانت هذه الظاهرة ، ظاهرة الشتائم ، ظاهرة تاريخية تمثلت في بعض مراحل التطور في النهضة النقدية الحديثة ، ثم اختفت فيما بعد ، نتيجة للوصول الى تقاليد معينة تحكم المناقشة ، ما حصلت بأحدث عنها هنا . ولكنها كانت حتى الامس تلقى جوا ملتهبا تنتفس فيه ، ومن الممكن ان تعود في ايه لحظة . ومن المؤسف ان تفتح بعض اندوريات شبه العلمية الجانيب ونساعا مثل هذا السباب الشخصي الذي لا ادري على من يعود فائدته ، والذي يسمى اساءة بلغة الى النقد الادبي ، يقلل من الفرص المتاحة له في الوصول الى مستوى لائق . نقد وصلت هذه الممارسات الشخصية ، التي لم تقف عند حد - الى الاتهام في المارقة ، واستعلاء الرأي العام والسلطات ، كل هذا باسم النقد الادبي !! . ولقد كان من نتيجة ذلك يقيط بعض الفرائز العدوانية لدى مجموعة من طلاب الابحاث ، فتزاحموا يريدون الحصول على درجات عليية في موضوعات من مثل « المارك الأدبية » . ولقد ثبت بمناقشتهم ان الزاوية التي تستهويهم أكثر من غيرها هي زاوية الاثارة ولفت الانتظار ، وان البحث العلمي يمكن ان يختلط في اذهانهم بعنصر التوتير والاثارة الموجهة في القصص البوليسية ، ويعنصر الشجار في « افلام رعاة البقر » .

بقى أخطر وأهم المواقف التي تحول ، في نظري ، بين النقد العربي الحديث وبين تحقيق ذاته كاملة ، وأقصد بتحقيق ذاته كاملة الوصول الى نظرية نقدية عربية حديثة . ذلك الموقف الخطير هو الطريقة التي طبقت بها نظريات النقد الاوربي ، وما تزال تطبق ، على الادب العربي ، وكذلك الطريقة التي تقدم بها نظريات النقد الغربي الى القارئ العربي .

الذي تكرر كثيرا تجلي في تقديم وجه واحد من النظرية على أنه كل النظرية ، فكان يقدم الجانب الفرنسي مثلا أو الانجليزي من نظرية معينة على أنه كل شيء ، وأنه الصورة الكاملة الاوربية لهذه النظرية .

وحين نستعرض الحركة النقدية المعاصرة عندنا نراها تروج باتجاهات القرن العشرين النقدية في أوروبا ، ونسمع الاصوات ترتفع بها جميعا ، نظرا وتطبيقا ، في وقت واحد فلا يسمع أحد أحدا ، وسيطر على الحياة النقدية نتيجة لذلك جو من العصبية يساعد على ضياع الحقيقة . في حركة التأليف النقدي المعاصر يستطيع الإنسان أن يرى « النقد الأكاديمي » الذي يعمل الى تقسيم الادب الى فترات ، ويستعين بمجموعة كبيرة من الحقائق غير النقدية ليصل الى حكم نقدي ، كحقائق التاريخ والاجتماع والسياسة وحقائق حياة المؤلف ، نرى هذا الاتجاه جنبا الى جنب مع اتجاه « النقد الجديد » الذي ينادى بالاعتماد على التحليل اللغوي للنص ، ولا يدخل في تقديره والحكم عليه اية اعتبارات خارجية . وبين هذين الطرفين البعيدين نجد من ينادي « بالنقد النفسي اللغوي » كما دعا اليه ريتشاردز ، ومن ينادي « بالنقد الموضوعي » الذي حمل لواءه اليوت . وإلى جانب كل هذا تتجه مجموعة من النقاد مخصصة ومتحمسة لاتجاه « الواقعية الاشتراكية » في النقد الادبي ، ومجموعة أخرى الى الدعوة لادب « المواقف » الوجودي . على أن الصورة لم تتم بعد ، فهناك دعاة الى التحليل النفسي للادب على طريقة فرويد في تحليل اللاشعور ، ودعاة الى « النقد الاسطوري » الذي تطور عن الانثروبولوجي الثقافي ، وعن تفسير يونج لعالم اللاشعور على أنه رصيد « للانمساخ الفلبي » . وبهذا الاتجاه الأخير الى الكشف عن الاساطير الأساسية للجنس الانساني الكامنة في الآداب جميعا .

ينبغي أن يكون واضحا رغم كل هذا أننا لا يمكن أن نعتمد في حياتنا النقدية على نظريات اجنبية الى الأبد ، والا فقد اعترفنا بهزيمتنا في المعركة الشريفة لتحقيق الذات العربية .

ولا جدال في أن النقد الاوربي بعيد الأثر في النهضة الادبية والنقدية الحديثة ، وحركة الاحياء الادبي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين تدين بالفضل للثقافة الاوربية الواسعة التي كان يتمتع بها الرواد ، والتي نجحوا في إثراء الفكر العربي عن طريقها . ولكن يبدو أن النجاح الذي احرزه الرواد ، والذي كان من بعض مظاهر روح الجدة التي سرت في الادب والنقد ، أغرى الاجيال اللاحقة التي أتيح لها الاتصال بالفكر الاوربي ، بتطبيق النظريات النقدية الاوربية على أوسع نطاق ، وبدون تحفظات . وقد وصل استمراء التطبيق هذا في اعتقادي الى حد أصبح يشكل معه عائقا في سبيل الوصول الى وجهة نظر مستقلة .

ويلاحظ منذ بداية تطبيق النظريات الغربية على الادب العربي أن هذا التطبيق لم يخضع لحظة مدروسة ، أو مقاييس ثابتة ، وبعبارة أخرى لم يكن مسبوقا ولا مصحوبا بأي نوع من التنظيم ، أو التعرف الشامل على مدى ملائمة النظرية المطبقة على المادة التي تطبق عليها . لقد طبق الرواد خططا من النظريات الاوربية من القرن الثامن عشر ، ومن أوائل وأواخر القرن التاسع عشر ، وطبقوا نظريات من فرنسا ومن إنجلترا ، وطبقوا نظريات كانت قيمتها قد بدأت تهتز اهتزازا شديدا في بيئتها الاصلية ، كما حدث في تطبيق العقائد النظرية الرومانتيكية الانجليزية في النقد في الوقت الذي بدأ فيه تصدع هذه النظرية أمام هجمات ناقد العصر الفيكيتوري ماثيو آرنولد .

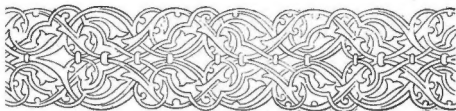
وقد حدث في المرحلة التالية لمرحلة الرواد ، وهي مرحلة تقديم النظريات الغربية للقارئ العربي عن طريق الترجمة ، أو عن طريق العرض ، والتي مازالت مستمرة ، حدث فيها من الخلط والاضطراب أضعاف ما حدث في تطبيق النظريات على الادب ، حيث قدمت هذه النظريات بطريقة ناقصة ومرتبطة ، دون تخطيط أو هدف واضح يمكن أن تؤديه للفكر العربي . ولقد تحكمت الثقافة الشخصية ، والميول الشخصية في ذلك الانتشار الى حد كبير ، ولكن الخطأ الاساسي

حقيقة هامة ، حتى على فرض أننا وفقنا في استعمال هذه الاتجاهات في نطاقها الصحيح ، وهي أن فائدة هذه الاتجاهات بالنسبة لنا محدودة ومؤقتة كما اشرت من قبل . أما النتيجة الشاملة الفائدة ، والمستمرة الأثر التي ينبغي أن تكون مطلبا أساسيا لنا ، والتي يمكن أن تساعدنا الاتجاهات الغربية على تحقيقها ، فهي الوصول الى تكوين النقاد العربي القادر على قراءة التراث بطريقة جديدة من شأنها أن تؤدي الى اكتشاف وتاصيل مجموعة من التقاليد الموضوعية لهذا التراث ، والقادر أيضا على فهم الحاضر الأدبي على نفس المستوى ، وربطه بالماضي ، بحيث يكون استمرارا له ، يستمد منه ، ويضيف اليه في نفس الوقت . عن هذا الطريق ، الذي يخيل لي أنه الطريق الوحيد ، يمكن أن تقوم نظرية عربية جديدة مستقلة ، تحيا فيها تقاليد الماضي في الحاضر مثلما تحيا التقاليد الكلاسيكية في الحاضر الثقافي الغربي ، ويحيا فيها الحاضر في الماضي ليضيف أبعادا جديدة له باستمرار . وحين يتحقق هذا يمكن للفكر النقدي العربي أن يحيا جنبا الى جنب ، ومعيشة الند مع الند ، مع الفكر العالمي ، حيث يتفاعل معه تفاعلا أساسه الأخذ والعطاء .

لقد شغلتني في الصفحات السابقة بالحديث المفصل عن الجانب غير المشرق من حيائنا النقدية ، وقد دعاني الى هذا ما اعتقده من انه اذا لم تكن لدينا الشجاعة الكافية على مواجهة نقط الضعف فيها ، ومصارحة أنفسنا بها ، فإن أهليتنا لتحقيق نواحي القوة أهلية مشكوك فيها . على أن هناك حقيقة هامة أحب أن أثير اليها ، وأنا أقرب من نهاية هذا المقال ، وهي أن وجود هذا الجانب القاتم بعواقبه التي تحدث عنها لا يعنى أن الوصول الى نظرية نقدية عربية مسألة بعيدة المثال . ان هناك مجهودات مخلصه وقيمة في محيط النقد الأدبي يحاول الجانب القاتم بعواقبه أن يدفعها دائما الى منطقة الظل . وفي هذه المجهودات ، على قلتها ، يكمن الدليل ، والأمل ، على أن في الامكان تحويل الصورة القاتمة الى صورة مشرقة تشكل هذه المجهودات نقطة البداية فيها . وأرجو أن أجعل هذه المجهودات ، وكيفية الاستفادة منها ، وتطويرها نحو نظرية عربية في النقد ، موضوع المقال التالي .

ان النظرية الغربية غير محدودة الفائدة بالنسبة لميشتها ، وخدمة النصوص التي تناولت هذه النظرية في ظلها . أما في البيئات افريقية ، والبيئات العربية من بينها ، فنفع هذه النظرية محدود ومؤقت بالضرورة . ان مناهج النقد الغربي لم تنشأ في فراغ ، ولم تكن ابدا صيحات كصيحات « الموضة » ، وانما نبعت أساسا من نصوص التراث وتطورات مرتبطة به ، هذه النصوص التي تتناوب في الزمن تتابع الموجات المتصلة في المحيط الواحد . وهذه المناهج تتلاحم تلاحما حيا لتكون في النهاية رؤيه نقدية واحدة متكاملة . هذا على الرغم مما قد يبدو أحيانا من أن بعض هذه المناهج يمثل ثورة جذرية على البعض الآخر . ومعنى هذا ان لهذه المناهج مجتمعه قيمتها الثابتة ، وأن التفكير فيها على انها مناهج متنافرة متناقضة واستخدامها على هذا النحو ، لا يتيح لها أن تحقق النتيجة التي يمكن ان تحققها في بيئتها الأصلية . لقد كان من نتيجة التفكير في هذه المناهج على هذا النحو الجزئي أن دارت مناقشات حادة بين بعض النقاد ، تجل فيها الالتصاق الشديد بهذا المنهج أو ذاك ، والتعصب له . وقد صور النقاد - دعاة الاتجاهات - الخلاف بينهم على أنه خلاف جذري وحاسم . ولقد انقلب هؤلاء المتخاصمون ، وتواضعوا قليلا لأدركوا أنهم مجرد مروجين لسلع لم يكن لهم فضل صنعها ، ولأدركوا أيضا ان صانعي هذه السلع لا ينظرون اليها على أنها متضادة هذا التضاد الحاد ، ومن ثم فهم لا يختصمون حولها بهذا المستوى العنيف الذي يختصم به المستوردون . غير أنني أريد أن أنفي بقوة ما قد يتبادر الى الذهن من أنني أرتب على كلامي السابق أن الاستفادة من اتجاهات النقد العالمي في المرحلة الراهنة شيء يمكن الاستغناء عنه . انني أعتقد ، على العكس ، ان معرفة هذه الاتجاهات معرفة صحيحة ، ومحاوله الاستفادة منها ، مطلب أساسي للنقاد العربي المعاصر . والاستفادة من هذه المناهج تحتم تطبيقها في نطاقها الصحيح ، وبطريقة صحيحة ومعنى هذا أن تكف ، الآن وإلى الأبد ، عما يمارسه كثير من النقاد من قسر المنهج الغربي على النص العربي والعكس . وتبقى بعد ذلك

مفهومي الثقافة الإسلامية



عند أبي الحسن العامري

بقلم: الدكتور أحمد عبد الحميد غراب

ARCHIVE

أبو الحسن محمد بن يوسف العامري من فلاسفة الإسلام في القرن الرابع الهجري . وهو ان لم يكن معروفا بيننا اليوم فقد كان معروفا في زمانه ، بل كان « من اعلام عصره » كما يقول أبو حيان التوحيدي (١) . وقد وضعه الشهرستاني جنباً الى جنب مع كبار فلاسفة الإسلام أمثال الكندي والفارابي وابن سينا (٢) . وتحدث عنه التوحيدي طويلا في « الامتاع والمؤانسة » ، واقتبس كثيرا من « كلماته الشريفة » في « المقابسات » . كما اقتبس مسكويه في كتابه « جاويدان خرد » (٣) فصلا طويلا من كلامه . وكذلك تحدث عنه واقتبس منه صاحب « منتخب سوان الحكمة » ، والشهرزوري في « نزهة الأرواح » ، وأبو المعالي في « بيان الأديان » ، والكلاياني في « التعرف لمذهب أهل التصوف » . ومؤلفون آخرون .

تلميذا لأبي زيد أحمد بن سهل البلخي ، الذي كان بدوره تلميذا للكندي .

وقد كان لهذه المدرسة تعاليد علمية وفلسفية عريقة أرسى الكندي قواعدهما العامة.

والعامري ينتمي لتلك المدرسة الفلسفية الغنية في تاريخ الفكر الإسلامي، وهي مدرسة يعقوب بن اسحاق الكندي ، فيلسوف العرب وأول فلاسفة الإسلام . فقد كان العامري

(١) « المقابسات » ص ١٦٥ .

(٢) « الملل والنحل » ٣/ ٢٨ .

(٣) « الحكمة الخالصة » تحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوي

ص ٢٤٧ وما بعدها .

عن الله جل ثناؤه (٦) « • وينبغي أن تقرر هنا أن الاتجاه السائد بين فلاسفة الإسلام في ألا تعارض بين الدين والفلسفة مدين للكندى الى حد كبير » •

ولم يقتصر الكندى ومدرسته على الثقافتين اليونانية والإسلامية ، بل أضافوا اليهما الاهتمام بثقافات الأمم التي اتصل بها الإسلام ، كثقافة الفرس وثقافة الهند ، كما اهتموا بأديان تلك الأمم وعقائدها وناقشوها وقارنوها بالإسلام • وإذا كان بعض الأوروبيين قد وصف الكندى بأنه كان من أعظم العقول في تاريخ العالم (٧) •

فتحن لا نبالغ إذا قلنا ان الكندى كان صاحب عقل متفتح لجميع الثقافات والمضمارات ، لأنه كان عقل باحث عن الحقيقة ، يطلبها في كل مكان ، ولا يبالي من أين أتت ، ويشكر من أتى باليسر منها فضلا عن الكثير ، ويرى أن تسقط الحوائل - أيا كان نوعها - بين الباحث وبين الحقيقة ، ولا سيما الحوائل الناتجة عن التعصب للجنس أو للدين ، ولذلك يقول : « ينبغي أن يعظم شكرا للآتين بيسير الحق ، فضلا عن آتي بكثر من الحق ، إذا أشركونا في ثمار فكرهم ، وسهلوا لنا المطالب الحقبة الخفية ، بما أفادونا من المقدمات المسهلة لنا سبل الحق •• وينبغي لنا ألا نستعصي من استحسن الحق واقتناء الحق من أين أتى ، وإن أتى من الأجناس القاصية عنا والأمم الميانية لنا ، فإنه ، لاشي أولى بطالب الحق من الحق ، وليس ينبغي بخس الحق ولا تصغير بقائله ولا بالآتي به (٨) •

(وهذه الكلمات العظيمة هي التي آمن بها ليس فقط تلاميذ الكندى وحواريوه ، بل

وأني تلاميذه من بعده فاتتهجوا نهج استاذهم في وعي اربلا جمود • وبالرغم من أن كثيرا من الانتاج العلمي والفلسفي لهذه المدرسة لم يصل اليها فائنا نستطيع أن نرى فيما وصل اليها من هذا الانتاج ، وفيما لدينا من معلومات عن أصحاب هذه المدرسة اتجاهات فلسفية متمشابهة ، تنبى عن اهتمامات ثقافية مشتركة •

ومن أهم ما تتميز به مدرسة الكندى من الناحية الثقافية أن أصحابها - ولا سيما الكندى والبلخي والعلوى - لم يقتصرارا في دراساتهم الواسعة على الثقافة اليونانية وحدها ، ولا على الثقافة العربية الإسلامية وحدها ، بل جمعوا بين الثقافتين ، واستفادوا منهما معا ، وأضافوا اليهما وخرجوا منهما بثقافة انسانية متكاملة ، ولذلك يلاحظ المستشرق مونتجومري وات أنه لم يكن لدى الكندى أى شعور بوجود صراع أو توتر بين الفلسفة والعلوم الإسلامية (٩) • ويقول الشهرزورى ان الكندى « أول من تبحر من المسلمين في الفلسفة وسبأها جزائها من المنطق والطبيعية والرياضيات والأليات مع تبحره في علوم العرب وزراعته في الآداب من النحو والشعر ، وكان يعرف الطب والنجوم وأحكامها ، وضرائبها من الصناعات والمعارف التي قل أن تجتمع في انسان واحد » ، كما يروى الشهرزورى أن - الكندى « جمع في بعض تصانيفه بين الشرع والمعقولات » (١٠) • والواقع أن الكندى كان يؤكد ألا تعارض بين ما جاء به الفلاسفة وما جاء به الرسل ، وأن الفلسفة هي « علم الأشياء بحقائقها » ، ويدخل في ذلك « علم الربوبية وعلم الواحدانية وعلم الفضيلة ، وجملة علم كل نافع والسبيل اليه ، والبعد عن كل ضار والاحتراس منه • واقتناء هذه جميعا هو الذي أتت به الرسل الصداقة

(٦) رسائل الكندى الفلسفية تحقيق الدكتور أبو ريعة ١٠٤/١ •

(٧) Brockelmann «History of Islamic Peoples» English Translation P. 125.

(٨) رسائل الكندى الفلسفية ١٠٣/١٠٢/١ •

(٩) Montgomery watt «Muslim Intellectuals» P. 38.

(١٠) «زعة الأرواح» منطوط مصور بدار الكتب - لوحة ٢١٨ ب ، ٢١٩ - ١ - وانظر أيضا البيهقي : « تمة صوان الحكمة » ص ٢٥ •

بتقدير الرائج والمعطور، والكتابة عن السيوف وصناعاتها كتابة خبير بتلك الأسلحة وأنوعها والبلاد التي كانت تنتجها في عصره (١٠) . كما نراه يكتب رسائل في أنواع الجواهر الثمينة ، وعمل الآلات الرصدية ، وعن أنواع الحجارة ، والزجاج ، والأصباغ ، والطيور ، والتخيل . الخ (١١) .

وقد نهج أبو زيد أحمد بن سهل البلخي منهج أستاذه . وإذا كانت معظم أعمال البلخي لم تصل إلينا فإنا نستطيع أن نتق فيها زوته عنه المراجع العربية من أنه كان يجمع بين علوم الحكمة وعلوم الشريعة ، وأنه كان فيلسوفاً وأديباً في نفس الوقت . فالبليهي يؤكد أنه كان من حكماء الإسلام وفصحائه وبلغائه ، وأن له تصنيفات كثيرة في كل فن (١٢) . وإذا كان ابن التديم يجعله من أهل الأدب أقرب فهو يقرر أنه كان ماضلاً في سائر العلوم القديمة والحديثة ، وأنه سلك في تصنيفاته وتأليفاته طريقة الفلاسفة (١٣) . وقد كتب له ياقوت ترجمة طويلة ، وذكر قائمة مصنفاته الكثيرة التي تشهد باتساع ثقافته وشمولها إلى حد قريب (١٤) ، وتبين أن التوحيدي لم يكن مبالغاً حين دعاه « سيد أهل المشرق في أنواع الحكمة » (١٥) . وقد أضاف البلخي إلى دراساته الواسعة في الفلسفة والفلك والطب والعلوم الطبيعية دراسته في الجغرافيا ، فأنف كتابه « صور الأقاليم » ، الذي كان أساساً لمن أتى بعده من الجغرافيين العرب القدامى ، ولا سيما المقدسي والأصطخري وابن حوقل (١٦) ، ومن المرجح أن اهتمام البلخي بالجغرافيا كان

وكذلك ابن رشد الذي جاء بعد الكندي بنحو ثلاثة قرون ، وردد نفس الفكرة في كتابه « فصل المقال » . انظر . نين ص ٨٠ . ومن الواضح أن الكندي كان يرى أن من واجب المفكرين المسلمين الاستفادة من تجارب الإنسانية في ما ضيئها وحاضرها ، وأنه من الخطأ أن يتعزلوا عنها ، لأن عمر الفرد الواحد ، بل والأفراد الكثيرين ، أقصر من أن يتسع لهذه التجارب كلها أو يستغنى عنها . كما أنه كان يرى أن الثقافة ميراث إنساني ملك للإنسانية كلها ، لا يستقل بانتاجه فرد واحد ولا أمة واحدة ، بل يتجمع قليلاً قليلاً - على - مر التاريخ بجهود أفراد من المفكرين والعلماء في كل أمة ، ومن ثم يجب علينا العناية بهذا التراث ودراسته والإضافة إليه ، مع الاعتراف بجميل الأجيال السابقة ، والامم الأخرى في بنائه .

ويوضح الكندي منهجه في الاستفادة من هذا التراث مع الإضافة إليه إضافة تتناسب مع انتطور ، فيقول : « فحسن بنا - إذا كنا حراساً على تميم نوعنا ، إذا لمق في ذلك - أن نلزم في كتابنا هذا عبادتنا في جميع موضوعاتنا من احضار ما قال القدماء في ذلك قولاً تاماً ، على أقصد سبيل وأسفلها سلوكاً على إنشاء هذا السبيل ، وتتميم ما لم يقولوا فيه قولاً تاماً ، على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان ، وبقدر طاقتنا (٩) » .

وكان الكندي يربط بين الثقافة وواقع الحياة ، فلم تكن الفلسفة أو العلوم عنده تطلب لذاتها ، بل لما يترتب عليها من « منافع » عديدة للناس ، ولذلك يؤكد أنه « من أوجب الحق إلا ندم من كان أحد أسباب منافعنا الضعاف الهزلية ، فكيف بالذين هم أكبر أسباب منافعنا العظام الحقيقية الجدية ؟ » (وهم العلماء والفلاسفة) . ولذلك كانت الفلسفة في نظره هي « جملة علم كل نافع والسبيل إليه ، والبعيد عن كل ضار والاحتباس منه » . وليس عجيبي أن نعلم أن الكندي لم تمنعه فلسفة من الاشتغال

(١٠) Brockelmann Ibid PP. 125, 126.

وانظر التهرست ص ٢٦١ .

(١١) « التهرست » ص ٢٦١ .

(١٢) « دتة صوان الحكمة » ص ٢٦ . وانظر الشهرذوري

« نرعة أزواج » لوحة ٢٢٠ ب .

(١٣) « التهرست » ص ١٢٨ .

(١٤) « معجم الأدياء » ١/١٢٥ .

(١٥) « الانتاح والمزانسة » ٢/٣٨ .

(١٦) D.M. Dunlop « al Balkhis Enc. of Islam (New

ed.). Brockelmann : Ibid 187. وأدم متر :

« الحضارة الإسلامية » ٦/٢٢ .

(٩) السابق ١٠٣ .

الحكمة فقد ارتى خيرا كثيرا ، وما يذكر الا اولو
الالباب . • وهذا حال أستاذة يعقوب بن
اسحاق الكندي (١٩) •

- ٢ -

واذا كانت كل هذه المؤلفات البليغة لم تصل
اليها بل لم يصل مؤلفات تلميذه العامري قد
وصلت اليها ، ولا سيما كتابه « الاعلام
بمناقب الاسلام » (٢٠) والذي نستطيع من خلاله
أن تكون صورة واضحة - إلى حد كبير - عن
مفهوم الثقافة الاسلامية عنده •

وهو في هذا الكتاب يعالج الإسلام -
ويقارنه بغيره من الأديان - ليس كمفهوم
عقائدي ونظام اجتماعي وسياسي وخلق
فحسب ، بل كمفهوم ثقافي كذلك • وقد
بلغ من اهتمامه بهذا المفهوم أن عقد له فصلا

(١٩) « الأمد على الأبد » مطبوع - ورقة ٨٩ هـ • وعنه
الكندي ومدرسته كان التصق في الآلهيات بوجه
خاص شرطا لا بد أن يتوفر في الفيلسوف الجدير
بهذا الاسم •

(٢٠) ما زال هذا الكتاب مطبوعا • وقد تمت بتحقيقه
وسينشر قريبا مع دراسة شاملة له ان شاء الله •

راجعا ايضا الى اهتمام أستاذه بها ، فقد ذكر
ابن النديم أن كتاب « جغرافيا في المعمور وصفة
الأرض » لبطليموس ، ترجم للكندي (١٧) ،
كما يذكر المسعودي كتابا للكندي « في رسم
المعمور من الأرض » ويقتبس منه رأى الكندي
في حدود العمران (١٨) •

وكان البليغي رغم ثقافته الواسعة يستأثر
بتواضع جم ، جعله يرقص لقب الحكيم
(أو الفيلسوف) الذي اراد عارفو فضله أن
أن يخلعوه عليه • يقول العامري : « ولقد
كان شيخنا أبو زيد أحمد بن سهل البليغي -
رحمه الله - مع توسعه في أصناف المعارف ،
واستقامة طريقته في أبواب الدين - من نسبته أحد
من موقريه إلى الحكمة بشمئ منه ويقول :
لهي على زمان ينسب فيه ناقص مثل إلى
شرف الحكمة ، كأنهم لم يسموا قول الله
تعالى : « يؤتى الحكمة من يشاء ، ومن يؤت

(١٧) المهرست ص ٣٦٨ •

(١٨) « التنبيه والإشراف » ص ٢٣ - ٢٤ • وانظر مروج
الذهب ص ٧٠٩ •

الأول : معرفة الموجودات .

والثاني : استخدام هذه المعرفة فيما يفيد
كما أن دراسة هذه العلوم - التي تتناول
الظواهر الكونية والانسانية - تكشف
للإنسان عن أسباب تلك الظواهر ومسبباتها
وقوانينها ، ومن ثم تبصره بحكمة الصانع
فيها . يضاف الى هذا أن منهج تلك العلوم
- وهو منهج يقوم على العقل والبرهان -
يحرر الإنسان من « وصمة التقليد » الذي
يؤدى الى تحجر الفكر ، وتخلّف المجتمع (مثلما
حدث للمجتمع الفارسي قبل الاسلام كما
أشار العامري) .

وقد اهتم العامري - في كتابه هذا - اهتماما
شديدا بإبراز العلاقة بين العلم والعمل ،
أو بين النظرية والتطبيق ، بين أنها علاقة وثيقة
طبيعية ، وأن من الخطأ الفصل بينهما ،
ولذلك رفض - بصورة قاطعة - مبدأ « العلم
لذاته » أو « العلم للعلم » كما نقول اليوم .
وقرر أن العلم إنما يطلب من أجل العمل به
والاستفادة منه في تحسين الحياة الانسانية
وتقنياتها ، كما أن العمل المثر « الصالح »
هو ذلك الذي يقوم على الدراسة العلمية .
ولهذا نراه في مقدمة الكتاب يناقش رأيا
ليعض الفلاسفة والباطنية مؤداه « العاقل منا
ليس يلزمه اقتباس العلم ليتوصل به الى
الأعمال الصالحة ، بل يلزمه ذلك ليسلم به
عن وحشة الجهالة ، فاتها في نفسه حسن ملذذ »
ومتضى هذا الرأي أن العلم ينبغي أن يطلب
لذاته ، بغض النظر عما اذا كان يحقق أهدافا
عملية لصالح الفرد والمجتمع ويرد العامري
على هذا الرأي فيقول : « إن كل من أثر لنفسه
هذه العقيدة فقد ارتكب خطأ فاحشا ، فإن
العلم مبدأ للعمل ، والعمل تمام العلم ، ولا
يرغب في العلوم الفاضلة الا من أجل الأعمال
الصالحة » .

وبعض فيلاحظ أن الطبيعة البشرية مزودة
بقدرتين : قدرة على تحصيل العلم (أو قدرة
نظرية) ، وقدرة على تقويم العمل (أو قدرة
عملية) . ولو كانت القدرة العلمية النظرية

خاصا في كتابه بعنوان « القول في فضيلة
الاسلام بإضافته الى المعارف » . هذا عمدا
مقدمة طويلة عن تصنيف العلوم ، ذكر فيها
العلوم الفلسفية والعلوم الدينية ، وبين
بالتفصيل الأهمية الثقافية الأصلية لهذين
النوعين من العلوم ، كما بين أنه لا تعارض
بينهما في الواقع ، بل كل منهما يكمل الآخر .
وهذه النظرة الثقافية الى الاسلام كتقنية
لإنجدها عند كثيرين من المفكرين المسلمين .
وحتى أولئك الذين تنبهوا الى أهمية المنصر
الثقافي في الاسلام قصروا هذا المنصر في
الغالب على « العلوم الدينية » . أما العامري
في هذا الكتاب فلم يقصر الثقافة الاسلامية على
« العلوم الدينية » بل جعلها تشمل العلوم
والثقافة الأجنبية التي ازدهرت في ظل
الاسلام عن طريق الترجمة والاضافة والتطور
النابع من حاجات المجتمع الاسلامي نفسه .
وتلك العلوم كانت معروفة في عصره باسم
« العلوم الحكيمة » (أو الفلسفية) . وكانت
تشمل - الى جانب الفلسفة الأولى والمنطق
- علوم الرياضة كالعدد والهندسة والفلك
والتأليف (يشمل الموسيقى) والجغرافيا
(الجيول) ، وعلوم الطبيعة وتشمل فيها
دراسة الظواهر الجوية والمعادن والنباتات
والحيوان ، وصناعة الطب والادوية ...
الخ (٢١) .

وقد دافع العامري دفاعا مجيدا عن هذه
العلوم ضد « قوم من الحشوية » طعنوا عليها ،
و « زعموا أنها مضادة للعلوم الدينية ، وأن
من مال اليها وعنى بدراستها فقد خسر الدنيا
والآخرة » .

ويفند العامري رأى هذه الطائفة فيؤكد أن
العلوم الفلسفية - أصولها وفروعها - موافقة
للعقل ، ومؤيدة بالبرهان ، وكل ما أوجبه
العقل فلن يكون بينه وبين ما يوجبها الدين
الحق تعارض . ويرى أن دراسة هذه العلوم
تحقق للإنسان كمال انسانية ، وذلك لأنه
يحقق عن طريقها هدفين :

(٢١) تصنيف العلوم عند الكندي ومدرسته يوجه خاص ،
ولى الفكر الاسلامي يوجه عام ، موضوع يحتاج الى
مبحث خاص .

وحدها كافية لسد حاجات الإنسان لكان وجود القوة العملية فيه فضلاً زائداً أو شيئاً ثانوياً .

ومن الواضح أن فقد هذه القدرة العملية يعوق التقدم الإنساني ، أو بعبارته هو « يخل في عمارة البلاد وسياسة العبادة » . وكذلك الحال لو افترضنا أن القوة العلمية في الإنسان لا قيمة لها ، فإن هذا « يؤدي إلى تعريض الأعمال الصالحة بأسرها إلى ذوى الجهل والغباء » .

وعلى أساس مبدئه الصام في الربط بين العلم والواقع يبين بالتفصيل المنافع العملية المترتبة على كل علم من العلوم الفلسفية السابقة ، وأهميته في التقدم والعمران . فمثلاً يقول عن الهندسة أنه « لولاها لما قدر الحساب على استخراج الجذور الصم ، ولما قدر المساح على معرفة أشكال المقارنات ، ولما وصلت العقول إلى التحليق لمبلغ الأبر في أطوالها وعروضها ، ومبلغ الجبال في أعلاها وارتفاعها » . هذا - أيك الله - مع ما ينتفع به الحدائق من البنائين والتجارين والثقافيين والصواغين ، وما يتوصل بها إلى اتخاذ الآلات الرصدية » . ويقول عن الميكانيكا (الحيل) : « أن « بها يتوصل إلى استنباط المياه المستكنة في بطون الأرض ، وإساحتها على وجهها وهي إما بالدواليب وإما بالفوارات ، وبها يتقوى على حمل الأشياء الثقيلة بمعونة القوى الضعيفة ، وبها يستعان على اتخاذ القناطر على الأودية العمرة ، وعقد الجسور الصعبة في الأماكن الصعبة » .

كما يبين أن بعض العلوم العربية قد أفادت من بعض العلوم الفلسفية ، وذلك كما أفاد العروضيون من علم « التساليف » في حصر بحور الشعر العربي في الدوائر الخمس (٢٢) . ولأن العامري يتحدث إلى جمهور مسلم عن التقدم الذي يمكن أن يحققه المجتمع الإسلامي (بل وما حققه فعلاً في عصور ازدهاره) عن

(٢) انظر الدكتور محمد بدر المختار : « دراسة نظرية تطبيقية في على الصرف والعروض » القسم الثاني ص ١٠٠ وما بعدها . وانظر أيضاً G. Weil «Arids» in the Enc. of Islam (New ed.)

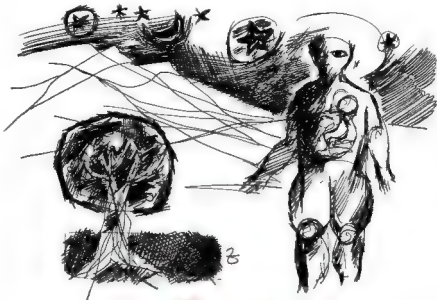
طريق هذه العلوم - فإنه يحاول دائماً أن يؤكد ليس فقط أن هذه العلوم لاتعارض مع الإسلام ، بل وأن الإسلام يدعو كذلك إلى دراستها . ولذلك يستشهد بالآيات (وببعض الأحاديث والآثار) التي تحت على العلم والتفكير ودراسة الكون وظواهره . مثل : « أن في خلق السموات والأرض ، واختلاف الليل والنهار ، والفلك التي تجري في البحر بما ينفع الناس » . الآية ، ومثل : « أولم يتفكروا في أنفسهم ما خلق الله السموات والأرض وما بينهما إلا بالحق » ، ومثل الآثار الواردة عن الطب : العلم علمان : علم الأديان ، وعلم الأبدان » (ومن الطريف أن المستشرق الكبير برارن قد استشهد بنفس هذا الأمر على اهتمام المسلمين الشديد بدراسة الطب . انظر :

Browne «Arabian Medicine» (the preface).

وهكذا يؤيد العامري مبدأ الافادة من الثقافات الأجنبية ، ويبرر ذلك ، من ناحية ، بالحاجة إلى تلك الثقافات في نواحي التقدم المختلفة في المجتمع الإسلامي ، ومن ناحية أخرى فإن هذه الافادة لاتعارض مع الإسلام ، بل يشجعها الإسلام .

وفي هذا الصدد يبين العامري أن المفكرين المسلمين قد أقبلوا فعلاً على الثقافات الأجنبية ، من يونانية وفارسية وهندية ، فترجموها من تلك الثقافات كتب الحكمة وعلومها ، ودرسوها ، وشرحوها ، وأضافوا إليها ، وأخذوا منها ما يلائمهم ويسلائهم ظروف مجتمعهم . وقد اعتدوا في هذا بمبدأ إسلامي يستند إلى القرآن والحديث ، وهو أن يأخذوا من كل علم ما هو « الأحسن » لهم . ويرى العامري أن حركة الترجمة قد ازدهرت في ظل الإسلام وتأثير قوته السياسية . وبالرغم من أن معظم المترجمين كانوا مسيحيين وصابئة فقد قاموا بالترجمة بتأثير الدفع الحضاري الإسلامي ، وتشجيع الخلفاء المسلمين . ولأهمية ما قال العامري في هذا الشأن نورد نص كلامه وهو :

« ثم وجدنا الألباء من أهل الإسلام قد سمعوا مع ذلك (أي مع بناء العلوم العربية والإسلامية)



— بمرور الزمن جزء لا يتجزأ من التراث
الإسلامي ، ومن الثقافة الإسلامية .

العلوم الدينية :

نظر العاصري إلى العلوم الدينية نظرة انصاف ،
فتحدث بوجه خاص عن علم الحديث وعلم
الفقه وعلم الكلام ، ونوه بانجازاتها العلمية
تنويها يزيد من أهميته أنه صادر من فيلسوف!
وانه لما يدل على نزاهة خلق العاصري وأمانته
العلمية أنه ينصف علماء كان معظمهم لا ينصف
الفلسفة والفلاسفة ، بل كان بعضهم يحاربها
ويحاربهم باسم الدين ، وطالما عانى العاصري
نفسه من هؤلاء ، فاتهمهم — كما اتهموا
استاذيه الكندي والبلخي من قبله — بالسكتر
والاحاد . يضاف إلى هذه النظرية المنصفة
مقتضات هامتان :

الأولى : أنه ربط بين هذه العلوم والمجتمع
الإسلامي ربطاً وثيقاً .

الثانية : أنه أعلن رأيه في اصلاح هذه
العلوم وتطويرها .

بحسن توفيق الله تعالى لنفل الكتب المنسوبة إلى
ذوي الشهرة من حكماء الروم وحكماء الفرس
وحكماء الهند وحكماء اليونان، واستقصوا ما
معانيها ، وحلوا موقع الشبهة منها وتلوا
شرحها واداعتها ، وتادبوا في آرائها بحسان
نأديب الله تعالى جده بقوله بكل اسمه : « فبشر
عبادي ، الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه
أولئك الذين هداهم الله ، وأولئك هم أولوا
الآلآب » ، واستعملوا في معانيها قول الرسول
عليه السلام : « العلم كثير فخذوا من كل شيء
أحسنه » . . . وليس لائق أن يقول أن الأكثرين
من المترجمين كانوا يتدينون بالنصراية
وبالصباوة فانهم ما فعلوا ذلك الا لما شاهدوه
من قوة الاسلام وشرفه ، وما كان قصدهم
الا التقرب للخلفاء الضابطین لعري الاسلام
وقواعده » .

وواضح من هذا أن العاصري قد تنبه إلى حقيقة
من أهم الحقائق في تاريخ الفكر الإسلامي ،
وهي أن هذا الفكر في عصور ازدهاره كان فكراً
إنسانياً مفتوحاً ، تميز بالحيوية والثقة
بالنفس والمقدرة على الأخذ والعطاء بالنسبة
لثقافات الشعوب التي اتصل بها . فأصبحت

ولنحاول الآن أن نلقى نظرة أكثر تفصيلا
على العلوم الدينية كما رآها العامرة .

علم الحديث :

يدافع العامري عن الحديث وأصحابه ضد
طائفة من المتكلمين كانت تقلل من شأن هذا
العلم وأوربانه ، حتى لنتكر على المحدثين أن
يكونوا علماء . ويبدو من حجتهم - التي أوردوها
العامري - أنهم كانوا يستكثرون أن يسمى
« سماع الأخبار » علما ، والقائمون به علماء ،
لأن سماع الخبر لا يحتاج - في نظرهم - إلى
أعمال الفكر والروية .

ويرد العامري على هذا بأن الحديث ليس
مجرد سماع أخبار ، أو إدراك أصوات ، وإنما
هو مشتمل على المعاني ، ولذا فهو علم له منهجه
الدقيق ، وله أساليبه المتنوعة ، وأبوابه
المتعددة .

والحديث - بمعناه العام وهو « علم الأخبار »
- يعتبر في رأيه مادة للعلوم الإسلامية
الأخرى ، بل ولغيرها من العلوم ، فهي تنهل
على « أخبار منقولة : إما من الكتب المنزلة ،
أو الرسل والأئمة ، أو من الحكماء المتقدمين
أو من الأسلاف الصالحين » .

أما بمعناه الإسلامي الخاص فقد بين العامري
أهمية الحديث على أنه من ناحية مصدر أساسي
للاسلام إلى جانب القرآن الكريم ، ومن ناحية
أخرى فهو يحتوي على زينة تراث الرسول
عليه السلام .

أما عن الجهود العظيمة التي بذلها أصحاب
الحديث في بناء هذا العلم ، فنترك - العامري
يتحدث عنها وعن منهجهم الدقيق فيقول :

« وليس يشك أن أصحاب الحديث هم
المعنون بعرفة التواريخ العائدة بالمنافع
والمضار ، وهم العارفون لرجال السلف
بأنسابهم وأماكنهم ، ومقادير أعمارهم ، ومن
اختلف إليهم ، وأخذ العلم عنهم ، بل هم
المتحققون لما يصح من الأحاديث الدينية وما

يسمى - ويقوى منها - ويضعف ، بل هم
المتجشمون للحل والترحال في أقاصي البلدان
وأدانيها ، ليأخذوا عن الثقات سنن رسول
الله صلى الله عليه وسلم ، بل هم المجتهدون
أن يصيروا نقاد الآثار ، أرجهاينة الأخبار ،
فيصرفوا الموقوف منها والمرفوع ، والمسند
والمرسل ، والمتصل والمنقطع ، والنسب
والملصق ، والمشهور منها والمندلس ، وأن
يصنوا صناعاتهم صيانة لو رام أحد أن يفتل
حديثا جزوا ، أو يغير اسنادا ، أو يحرف
متنا ، أو يروج فيها ما روج في الأخبار الأدبية
كالفتوح والسير والأسماز والوقائع - للحقه
من جملتهم أغف النكير . وإذا كان هذا سمعهم
وعليه مدار أمرهم ، فمن الواجب أن نعتقد لهم
فيما أكدوا من العناية أعظم الحق ، وأوفر
الشكر ، وأتم الاحماد ، وأبلغ التقريظ .
ويقول أيضا أن حملة الآثار في الاسلام قد
تبعوا أخبار رسول الله صلى الله عليه وآله وأخبار
صحابيته والتابعين لهم ، تتبع الضمير بها ،
والشفق على فوت شيء منها ، فحرفوا كافة
النفقة بأسمائهم وكنياتهم وأنسابهم ، ومدد
أعمالهم ، وتاريخاتهم أزممنتهم ووقت وفاة كل
واحد منهم ، وأخذوا من خدمة وصحبه وحمل
عنه ، ومقدار ما روى من حديثه » .

علم الفقه :

عند بحث مشكلة الأصول الأولى للفلسفة
الإسلامية ، والعوامل العديدة المتشابكة التي
أدت إلى نشأتها وتطورها - يأتي موضوع
العلاقة بين هذه الفلسفة والفقه الإسلامي
والعلوم الإسلامية بوجه عام والعلاقة بين
مدرسة الكندي ومدرسة أبي حنيفة بوجه
خاص ، على رأس الموضوعات التي تحتاج
إلى دراسة شاملة ليس هذا مكانها .
ويكفي هنا أن نقول : من الواضح أن العامري
- في موقفه من الفقه - متأثر بأبي حنيفة إلى
حد كبير ، فهو يقيم أكبر وزن « بعد الكتاب
والسنة » للراي والقياس ، حتى كأنه لا يتصور
الفقه فقها بدونهما ، وهذا الموقف طبيعي
ومفهوم من فيلسوف يؤمن بالعقل .

حين يدافع العامري عن الفقه يناقش بعض

يدافع العامري عن أبي حنيفة بالذات (وهو أحد من ثلثته تلك الطائفة الإمامية والحنابلة) بأنه أفشى طريقة الرأي في الأمة ، ويستشهد بأنه كان يرى ترك القياس عند خبر الرسول وخبر الصحابة ، أما عن أقوال التابعين فقال : « التابعون رجال ونحن رجال » ، ويؤيد العامري أبا حنيفة في موقفه هذا ، لأن الفرق بين الصحابة والتابعين من حيث مشاهدة أحوال التنزيل وأحوال الرسول فرق واضح .

وفي الفصل الذي عقده لبيان المزية الثقافية للإسلام (القول في فضيلة الإسلام بإضافته إلى المعارف) ينتهي إلى الإشادة بفضل الفقهاء المتقدمين في استقصائهم للأحكام ، واستنباطهم للتفريعات ، وبحوثهم الدقيقة في الفتاوى ، وأنهم بهذا كله مهدوا الطريق لمن أتى بعدهم وأراحوا الفقهاء المتأخرين من كثير من العناء في تلك الأبواب . ومن الواضح أنه يشير بذلك إلى أن القضايا الرئيسية في الفقه الإسلامي كانت قد حددت ونوقشت واتضح الكثير من جوانبها على أيدي المدارس الفقهية الكبرى التي ظهرت في وقت مبكر ، ولا سيما في القرنين الثاني والثالث للهجرة ، وكان الاجتهاد أساس نشاطها العلمي والتشريعي .

علم الكلام :

في عصر العامري كانت هناك حملة شديدة على الكلام والتكلمي ، ولا سيما من جانب أصحاب الحديث ، فاعتبروا علم الكلام بدعة ، وسوا التكلمين أصحاب الجدل ، واحتجوا بأن الجدل قد وضع موضع الذم في بعض آيات القرآن الكريم ، مثل « وإن جادلوك فقل الله أعلم بما تصلون » ، ومثل : « يجادلونك في الحق بعدما تبين » ، بل قرن الجدل - في القرآن - بالرفق والفسوق .

ويدحض العامري هذه الحجة ، فيبين أن الدين يشتمل على أصول وفروع ، والقضايا التي يعالجها علم الكلام هي الأصول الاعتقادية للدين ، وذلك مثل الإيمان بالله وتوحيده ،

الإمامية وبعض الحنابلة الذين « عابوا صناعة الفقه ، رنسبوا أربابها إلى ارتكاب البدعة ، وقالوا : إن الأحكام الدينية من حقها أن يتبع فيها الكتاب والسنة ، دون الرأي والقياس ، وخصوصاً في باب التحليل والتحريم » . واستدلوا على ذلك ببعض آيات القرآن الكريم : « ولا تقولوا لما تصف السنتكم الكتب : هذا حلال وهذا حرام » ، ومثل « ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الكافرون » .

ويرد العامري على هذا الرأي وينقضه بحجج قوية منها :

١ - أنه يتعارض مع الإسلام نفسه ، فإن الله تعالى يقول : « فلولوا نفر من كل فرقة منهم طائفة ليتفقهوا في الدين ، ولينذروا قومهم إذا رجعوا إليهم لعلهم يحذرون » ، ويقول الرسول : « رب حامل فقه إلى من هو أفقه منه » . وقد رضى من مآخذ حين وجهه إلى اليمن فقال : « بم تحكم يصد كتاب الله وسنة الرسول ؟ » فقال : « أجتهد رأيي » .

٢ - أن النصوص الدينية وإن كثرت فإنها تنحصر بحيث لا تحتمل الزيادة عليها بينما الحوادث التي تعرض للنقاش دائماً متناهية ، لمواجهة هذه الحوادث بالتشريع لابد من الاجتهاد أي لابد من الرجوع إلى الرأي أو القياس . وعلى هذا فالاجتهاد ضرورة يحتجها التطور ، أو كما يقول العامري : « ومهما حظر الاجتهاد على المفتين لم يوجد بد من الرجوع إلى أحد الوجهين » .

٣ - أن وجود الفقهاء (أو رجال القانون) ضرورة من ضرورات الحكم والسياسة ، وذلك لأن الحوادث المتجددة تحتاج إليهم لوضع التشريعات المناسبة ، ورد هذه التشريعات إلى أصول الدين . وهنا يقرر العامري أن الله شرع للناس في أمر دينهم أصولاً جامعة ، ووهب لهم العقول الصحيحة ليستعملوها في رد الفروع إليها .

٤ - أما البحث في أحكام الله بالتحليل والتحريم ، والحكم بمخالفة ما أنزل الله - فتهمة غير صحيحة بالنسبة لتقدمي الفقهاء . وهنا

الدين الى تأييد الفكرة وتأييد الكلمة أمس من حاجته الى تأييد القوة المادية . ومن هنا تأتي أهمية الثقافة والمعرفة كقياس يستعمله العمارى فى المنافسة بين الأديان ، بل وبين المجتمعات ، ليحكم - فى النهاية - أيها أكثر تفوقا ، وأيها أكثر تقدما .

ويشيد العمارى بجهود المتكلمين وخاصة فى اثبات عقيدة التوحيد فيقول : « انا لم نجد أهل دين من الأديان عنوا بتقديم المقدمات العقلية لاستخراج النتائج النظرية فى استخلاص توحيد الله تعالى من شبهات المعاندين ، وغالطات المغالطين - معانى به متكلمو الاسلام ، فانهم بلغوا فيه مبلغا شهدت المعنيون بالفلسفة ، والمحققون من ذوى الحكمة على تقدم شاوهم فى تحصيل الحق منه » .

(قارن هذا الكلام ، الذى كتب منذ أكثر من ثلث سنة ، بما ورد فى مقال الدكتور عبد الرحمن بدوى بمجلة « المجلة » يناير ١٩٦٧ عن كتاب هنرى لا ووست : « الفرق الاسلامية » ، وخاصة ما ورد فى نهاية هذا المقال) - من أنه « بالرغم مما بين الفرق الاسلامية من خلافات فانه يجمعها جميعا فكرة عظيمة اساسية هي فكرة التوحيد » ، وأن لا ووست ختم كتابه بهذه العبارة : « ان الاسلام فى حاجة الى علماء توحيد ومؤرخين بقدر ما هو بحاجة الى الفنيين والمهندسين ، اذا كان يريد أن يظل احدى القوى الروحية فى المستقبل ») .

رأى العمارى فى اصلاح العلوم الدينية :

لاصلاح هذه العلوم وتطويرها يرى العمارى انه لا بد أن تتوفر فى المشتغلين بها صفات خاصة :

١ - الى جانب الكفاية العلمية - التى هى شرط ضرورى وبديهي - يهتم العمارى اهتماما شديدا بالناحية الاخلاقية لدى المشتغلين بهذه العلوم . ومن الواضح أنه كان يؤمن ايمانا عميقا بأنه « لا علم بلا اخلاق » .



والايمان بالرسول وبالمصادر ، والمتكلمون هم الذين يقومون بتوضيح هذه الأصول وإثباتها بالأدلة العقلية . وهم بهذا يقومون بمهمة توليد أركان الدين والدعوة اليه بالحكمة ، والله تعالى يقول : « ادع الى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة ، وجادلهم بالتي هي أحسن » . ولا يمكن أن يكون الجدل بهذه الطريقة ، وهذه الغاية ، مضموما ، كما أن اثبات قضايا العقيدة بالعقل يعنى أن الانسان لا يتقبلها بمجرد التقليد ، بل يؤمن بها عن اقتناع ، ويبنى دينه على بصيرة ، والله تعالى يقول : « قل هذه سبيل ادعو الى الله على بصيرة أنا ومن اتبعنى » .

ومن ثم فالمتكلمون - فى رأى العمارى - يقومون فى سبيل الدعوة الى الاسلام والدفاع عنه بعمل لا يقل أهمية عن الدفاع عنه بقوة السلاح ، بل فى الواقع يؤكد العمارى أن حاجة

لدى الحكام ، والاستيلاء على أموال الضعفاء ، واستعمال الرخص في ابطال الحقوق . وبهذا انقلبت صناعاتهم من استحقاق الجسد الى استغلال المذمة . ومنهم في ذلك كمثل الذين يصلون رياء وتظاهرا بالتقوى ، وهم في حياتهم الاجتماعية يعاملون الناس معاملة سيئة ، وقد قال الله تعالى : « فويل للصلين ، الذين هم عن صلاتهم ساهون ، الذين هم يراون ويعنون الماعون » .

٢ - يركز الصامري على أهمية الاجتهاد ، والايمان بالعقل ، ورفض التقليد ، فيطلب من المحدث ألا يحمله حب التقليد لائمة المحدثين على استشعار البض لصناعتى الفقه والكلام . ويشترط فى التكلم أن يكون « مستنكفا عن اتباع أشيائه بحسن الظن » .

ويرى أن من الواجب على كل مشغل بهذه العلوم « ألا يكابر ما أوجبه العقل الصحيح لمحبة التقليد ، وخصوصا لمن لا يشهد له بالصحة ، فإن الحق لا يعرف بالرجال ، بل يعرف بنفسه ، فيعلم من أصابه ، ويعرف من أخطئه » .

٣ - يسعى معنى التكامل فى الثقافة الإسلامية - ذلك التكامل الذى أشرنا اليه عند السكندى ومدرسته فيما سبق - أعمال التخصص الدقيق فى كل فرع من فروعها ، فالواقع أن الصامري يؤكد ضرورة التخصص العلمى وضرورة احترامه أكثر من مرة فى كتابه :

فهو يوضح أن من أعظم نعم الله على الانسان أن خلقه متعلما محبا بطبيعته للمعرفة . ولكن الطبيعة البشرية فى الانسان الواحد لا تستطيع دراسة جميع العلوم مع التعمق فيها ، ولذلك يرى الصامري أن بين طباع البشر وبين أصناف العلوم علاقة ما ، ومناسبة ، ونوعا من التجاذب يذو الى الالف والمحبة ويجعل الانسان يخص علما من العلوم بعنايته ، ومن ثم يتخصص فيه (وقد يكون هذا باختياره هو ، وقد يكون باختيار الوالدين أو المربين) . يقول الصامري : « اعنى أن الواحد منهم يتجنب بهيمته الى قسم من أقسامها ، اما باختيار نفسه ، أو باختيار من يلى التقدير عليه ، فيتأكد الله له ، ويقوى

فى بداية الفصل الذى عقده للكلام عن فضائل العلوم الدينية نجد هذه الكلمات الجميلة : « متى أحب للعالم أن تنظر العيون اليه بالاجلال يدينون بعلمه القناعة والزهد ، ومهما فعل ذلك فقد صار مصباحا يقتدى به فى ظلمات الشبهة ، ثم ليكن بما عليه عند من يعاشره كمن لا ينسب الى علمه فى الانبساط اليهم ، وترك الاستطالة عليهم ، فإن من هزه علمه الى الاعجاب بنفسه فقد أورثه الكبر والحيلاء ، وعرضه للمداوة والمقتة » . ثم يلاحظ أن « ابن آدم الى عيب أخيه أسرع من السبع فى فريسته ، و (لسكن) لا أحد أخس مرتبة ممن يتنعم القبيح ليستخرجه من بين طهرانى الحسن » .

ومما تستصلح به صناعة الحديث - فى رأيه - أن يكون المتنى اليها « صادق التحرج ، طاهر اللغاف ، سالما من الكذب ، برياً من التجور » .

ومما تستصلح به صناعة الكلام أن يكون المتنى اليها « متعلما عن التدليس عند لزوم الحجة ، متوقيا عن التدرج الى الظلمة بالاستعظام على الخصم بحسب الاستطالة ، فإنه متى لم يأخذ نفسه به يوشك أن يكون مثيرا للفتنة » . ويركز الصامري على مسئولية الفقهاء بوجه خاص أمام المجتمع ، فيشترط أن يكون الفقيه « شديد الحذر من استعمال الخيل فى وجوه الفتاوى ، غير متطلب للرخص فيما يعرض من الحوادث ، بل يكون فيها الى التوقف والاحجام أسرع منه الى التقم والاقدام ، فإنه يحكم فى دعا المسلمين وأموالهم ووجهم ، وهى أمانة عظيمة قد التزمها ، ومؤونة شاقة قد انتصب للوفاء بها » .

وبهذا المبدأ العادل - مبدأ مسئولية العلماء - مسئولية أخلاقية أمام المجتمع - حكم الصامري على فقهاء عصره حكما صارما ، ورسم لهم صورة قاتمة ، فاتهمهم بأنهم أساموا الى صناعاتهم الشريفة ، واستغلوا لتحقيق أغراض دنيسة ، كالترؤس على العامة ، وتيل الخطوة

شغفه به ، فيخصه من قلبه بشدة المحبة ، ويعضله على سيرة ، وإن كان مفضولا ، حتى قيل : إن المرء لما يجله عدو *
أ وبهذا التفسير الواقعي يشرح العامري ظاهرة التخصص العلمي بوجه عام .

وفيما يختص بالعلوم الدينية يؤكد العامري - بصورة قاطعة - ضرورة احترام التخصص في هذه العلوم ، ولذلك يرى أنه من الواجب على علماء الحديث والكلام والفقه : « ألا يحل أحدا فرط الإعجاب بنفسه وبصناعته على الاستغفاف بما سواه ، وألا يحمله الاعتزاز بما أوتيته من الممارسة في خاص صناعته على الحوض فيها ليس هو من شأنه ، بل يعمل على تفويض كل صناعة إلى أربابها ، ويوفى الممارفين بهما والمتقدمين فيها أبلغ حقوقهم من التجميل والتعظيم » .

اللغة والأدب :

يستعمل العامري مصطلحي « علم الفقه » و « صناعة اللغة » بمعنى واحد ، ويتصد بهما علوم النحو والصرف والعروض والقافية . ويرى أن « علم اللغة » (بِلْسَانُ الْمُحَنِّي) يترتب من العلوم الدينية « منزلة (الآل) المنيعة عليها » وأن له بذلك « فضيلة التسهيل والتيسير » . وهو يشير بذلك - فيما ترجع - إلى أن جهود علماء اللغة حتى عصره كانت موجهة في معظمها إلى خدمة علوم الدين بوجه عام ، وخدمة القرآن بوجه خاص . وقد أشاد بجهود هؤلاء العلماء « في تجريدهم الهمة لتحقيق ما يتعلق بصناعة النحو ، وصناعة العروض ، وصناعة التصريف ، وصناعة التقفية » وبلوغهم في ذلك مبلغا عظيما . ومن الطريف أنه يشير إلى هؤلاء العلماء بأنهم « الأدباء » ، وهي إشارة يؤيدها تاريخ الكثير منهم ، كما يؤيدها كثير من مؤلفاتهم (٢٣) .

ويتحدث العامري عن « الآداب » ويعنى بها : الشعر ، والخطب ، والرسائل والأمثال ، ويرى أنها « صناعة لاحقة بالبيان » (٢٤) ، أي لا يملكها إلا من يملك موهبة البيان ، وهنا يشير

إلى مدى التأثير الذي يمكن أن يحدثه من يملك هذه الموهبة في نفوس الناس ، وأنه يستطيع بواسطتها أن يسيطر على هذه النفوس ، ويقودها من حالة نفسية إلى أخرى ، ويستدل على هذا بالحديث : « أن من البيان لسحرا » وبالأية : « خلق الإنسان عليه البيان » . وفي هذا الصدد يقرر أن « المعاني الحقيقية لن يتجلى تصويرها إلا بالالفاظ الشبيهة » . ومعنى هذا أن الأفكار الجميلة تحتاج إلى ألفاظ جميلة للتعبير عنها ، أو بعبارة أخرى أن البيان ضروري للفكر ، أو أن الأسلوب ضروري للأدب ، وأنه ليس المهم فقط ما نقول ، بل وأيضا كيف نقوله .

والهدف من التوسع في اللغة - في رأيه - ليس هو أن يكون الإنسان مصيحا ، بل الهدف هو أن يصل الإنسان إلى القدرة على الكلام المطبوع وهو : الشعر ، والخطب ، والرسائل ، والأمثال . ويرى أن هذه الأربعة (في الأدب العربي) تحتوى على خصائص بلاغية وهبتها صفة الخلود : « ولهذا ما صارت مخلدة في الكتب . حتى قيل لفرط بقائها أنها كلام حي » . ويصيب إلى ذلك التنبيه على وظائفها الاجتماعية ، كاستعمالها لاصلاح ذات البين ، وقوة تأثيرها في دفع التعادى والتناكر واستمالة قلوب الملوك والأجلة ، وتزيين المشاهد لما يؤثر عنهم من الأنعال الشريفة ، والأقوال الحسنة .

هذا عرض - أرجو أن يكون واضحا - لأهم العناصر التي تكون مفهوم الثقافة الإسلامية عند العامري ، أقدمه للمهتمين بالثقافة بوجه عام ، وبتراثنا بوجه خاص . وأرجو أن يشير هذا الموضوع - ضمن ما يشير - التفكير في قضايا ثقافتنا المعاصرة ، ومحاولة القيام بسبع شامل لها . ومعرفة عناصرها التي ترجع إلى تراثنا ، وعناصرها التي ترجع إلى أصول اجنبية ، وعناصرها المستمدة من واقع حياتنا ومدى ارتباطها بوجه عام - بحاجات مجتمعتنا ، فتطورها الراهن نحو الاشتراكية .

(٢٤) م . مصطلح البيان وتطوره وعلاقته بالأدب . انظر د . بدوي طياته « البيان العربي » وخاصة ص ١١ - ١٥ - ٥٤ - ٢٤٤ .

(٢٣) كتاب ابن الأثير « نزهة الألباء في طبقات الأدباء » هو تراجم نكتة .

اللا شعور

الجماعي

والفولكلور

بمعلم: حسن الشامي

الحياة الخلقية Physical الحيوية المخلقة الأخرى ، مثل لون البشرة وبناء العظام • بنى فرويد نظريته عن الرمز داخل دائرة محورها هو التضاد بين وبالغلاقة بينهما من حاجات حيوية جسمية • بحثاً هذا المبدأ حول تفسير ما هي الرمز ، وهو ما يعتبر نقطة الفاتحة للمذهب النفس التحليلي مع بعضهما وينفصل وينج عن فرويد، ويسمى الى انشاء نظرية خاصة مستقلة تفسر الرمزية في الظواهر الفلكلورية القصصية الموروثة جيلا عن جيل في داخل المجتمع الواحد ، او المنتشرة في ثقافات العالم المختلفة على وجه العموم بحيث تجد الظواهر الثقافية الفلكلورية تفسيراً آخر غير التفسير الحيوي الذي نادى به فرويد ، ورأى فيه ينج تخفيضاً لقيمة الظواهر الثقافية النفسية الى مستوى حيوي يمتد ، يقل عن المستوى الثقافي الاجتماعي مكانة • ليس من حيث قيمته للناس والمجتمع ، وإنما من حيث تأثيره على الناس وتأثر الناس به ، وقبل أن تبدأ تقديم نظرية ينج يجب أن نلخص منهجه في مبدئين أساسيين عليها تقوم فلسفة ينج الثقافية ونظريته النفسية على حد سواء ، هذان المبدعان هما النموذج المنشئ والرمز ، وفيما يلي سنناقش كلا منهما على حدة •

يتفق الباحثون من أصحاب علم النفس التحليلي على اختلاف اتجاهاتهم على أن العناصر القصصية الفلكلورية، وخاصة الخرافة البروانية Legend والاسطورة myth والحكاية يجسب أن تؤخذ مأخذ الإصرار التي تدل على وجود حقائق أخرى تدفع بتلك المظاهر العرغية الى السطح حيث يمكن أن نشاهد وتري ، وذلك حيث أن تلك العناصر الفلكلورية تعبر عن حقائق وطائع أصحابها النفسية - مبدعها أو مارسها أداء أو سماعاً - وأن قيمة هذه العناصر الفلكلورية تكمن وتتركز في رمزيتها ، أي في تعبيرها عن كوامن النفس البشرية بطريقة خفية حتى بدون أن يدرك الفرد قيمتها أو يشعر بوجودها كعرض لظاهرة نفسية لا شعورية ، في حين أن تلك الظواهر اللاشعورية الباطنية تمثل قوى فعلية تسير الفرد في حياته اليومية وتتحكم في سلوكه كإنسان •

فسر فرويد - على نحو ما فصلنا في مقالتنا السابقة - (١) الرمز على أنه إشارة الى حاجات حيوية تبلغ ذروتها ممثلة في العقدة الأوديبيية التي نشأت مع الإنسان إبان عهود نشأته الأولى وأورثها الأسلاف لسلالاتهم ميراث السمات

وذلك نظرا للوحدة النفسية Psychic Unity
للإنسان والتي تميز أعضاء المجتمع البشري
قائبة .

كانت هذه هي الفكرة القاعدية لفهوم
الوحدة النفسية للإنسان ، والتي من خلالها
تتجسد النماذج المنشئة في مختلف أنحاء العالم ،
وفي ثقافات مستقلة عن بعضها كل الاستقلال .

والنموذج المثلي كما يراه « ينح » يوجد
أول ما يوجد على هيئة رموز غير متميزة تعبر
للفرد كنوع من الأحلام التي يخالفها الفرد
حقيقة واقعة ، كما أنه يعبر للمجتمع في أشكال
حوادث تاريخية تؤثر في كل الأفراد أو في
غالبيةهم العظمى تأثيرا متشابها ، ومن خلال
تطبيق الانطباعات الأولية التي تبعث بها تلك
الأحداث الأولى في عمر الإنسان على سبيل
العيش والحياة اللاحقة لتلك الخبرات الأولى ،
وتتخذ تلك النماذج المنشئة أشكالا محددة
وأنماطا ثابتة من أنماط السلوك ، وذلك لأن
التعبير عن الحوادث الجديدة في حياة العنصر
البشري لا يتم عن طريق التعبير المجرد عن
الحادث الجديد في حد ذاته ، وإنما يتم هذا
التعبير عن طريق تعريف الجديد بالقديم
والغريب بالألوف والغامض بالواضح ، ومن
هنا يسيغ القديم على الجديد صفاته ويلونه
بلونه ، وبهذا تحصل تلك النماذج المنشئة
النابعة من اللاشعور إلى طبقة الحياة اليومية من
خلال الفرد ، ويتكرر ظهورها بتكرار تلك
العملية النفسية الحتمية وعن طريقها يتصل
الماضي السحيق بالحاضر المحسوس ، وتصبح
حياة الإنسان كلاً متصلاً لا انقطاع ولا انفصال
بين حلقاتها أو عصورها المختلفة مهما تباعدت
هذه العصور عن بعضها زمنياً .

هنا نسأل أنفسنا هذا السؤال : كيف تتم
عملية التعبير من خلال الفرد في حين أن
الإدراك والأداء والتمثيل ؛ إدراك وأداء وتثليل
جماعي تدور فيها شخصية الفرد كفرد وتظهر
شخصية الجماعة ككيان كئلي مستقل لا ينفصل
ولا يتجزأ إلى مجسوم أفراد تلك الجماعة ؟
بهذا تجد أنفسنا أمام نوع من أنواع التناقض
الذي يتطلب تفسيراً . ولواجهة هذا الموقف
ولتفسير هذا التناقض الذي يجعل من عملية

انتهى ينتج Carl G. Jung إلى أن الرمز
في عناصر الفلكلور القصصية مأخوذ من التعبير
عن اللا شعور الجماعي Collective Unconscious
نابع من خبرات متنوعة تشمل كل حاجات
الإنسان وخبراته الاجتماعية والفكرية
والروحية ، وما إلى ذلك من حاجات ودوافع
وليست ، كما ذهب فرويد ، حيوية خالصة
عاشها الإنسان الأول مع جماعته الأولى خلال
مراحل تكوينه النفسي المبكرة ، وبهذا اكتسبت
هذه الخبرات صفة النموذج أو الطراز الذي
أصبحت له قوة التأثير والتشكيل على ما تبعه
من خبرات عاشها العنصر البشري المعنى مما
دعا « ينح » إلى تسمية هذه الخبرات الأولى
« نماذج منشئة » ، هذا الاستمرار بين الخبرة
الدائمة الأولى ، وما تبعها من خبرات تأثرت
بتلك الخبرة الدائمة المؤثرة المشكلة لما تبعها
من خبرات هو أول دعائم نظرية « ينح »
النفسية التحليلية **للإنسان في حاضره كيان
يمتد وألغى النفس إلى عصور ما قبل التاريخ
بلا انقطاع** ومن خلال النموذج المنشئ تلون
خبرات الإنسان اللاحقة بلون النموذج
وتتشكل انطباعاته عن عائلته الاجتماعية
والثقافية بالإضافة إلى عائلته الحيوية الطبيعية .

والنموذج المثلي كما قدمه « ينح » يقترب ،
في أبسط صوره ، اقتراباً كبيراً من مفهوم
« الفكرة الابتدائية Elementargedanke » التي
قدمها باستيان Adolf Bastian عام ١٨٦٠ في
كتابه « الإنسان في التاريخ ، دليل على عالمية
النفس » .

Der Mensch in der Geschichte. Zur
Begründung einer psychologischen
Weltanschauung

عرف « باستيان » هذه الفكرة على أنها أي
نوع من أنواع التفكير على أبسط المستويات
التي قد يعبر لأي فرد من أفراد البشر بصفته
عضواً في الجماعة البشرية بما لها من مميزات
تجمع بين أفرادها وجماعاتها وتفرق بينها وبين
العوائق الأخرى من الكائنات الحية . هذا
النوع من التفكير ينتج تلقائياً ويتشابه تشابهاً
قد يبلغ به حد الاتحاد مع نظيره في مجتمعات
وثقافات أخرى مجاورة ، أو غير مجاورة ،

لأن تلك العناصر الثقافية تعتبر انساج أفراد ميزوا أنفسهم خارج أنماط التفكير ونساذج الحياة الثقافية والاجتماعية التي سادت المجتمعات التي عاشوا فيها .

وتتمثل ديناميات عملية الافراد في انها تؤثر في كل من المستويين الفردي والجماعي ، الى جانب المستوى الثقافي الذي يمثل مستوى ثالثا من مستويات الواقع ، كما أن وظيفتها تتركز في جمعها بين الدفع بذات الفرد كفرد في حد ذاته الى العالم الاجتماعي والنفس ، ثم تكوين الرموز بدلالاتها الاجتماعية والثقافية والتاريخية ، والنفسية في داخل تلك الذات . ويمكن تلخيص ديناميات عملية الافراد في انها تتضمن ظهور الرمز في حركة آلية (أي في نفس الوقت) مع ظهور الفرد كنتيجة لعملية الافراد هذه . وهذا ما يسميه « ينج » الرمز الموحد unifying symbol ، ومن ناحية أخرى بقوم الشعور بتفهم وامتصاص قيمة هذه الرموز بالنسبة للمجتمع وللثقافة ودلالاتها النفسية في شكل مفاهيم عقلية تدرك . وبهذا ينشأ الاشتراك الفعال المقصود من جانب الفرد في المجتمع الاجتماعية والثقافية التي ينتمي اليها هو . والتي ينطق اليها الرمز في نفس الوقت . وبهذا يخرج الفرد بتلك المفاهيم من حيز الفوضى ، مجرد الشعور أو الاحساس بها وهو النمط « الادراكي » - لو صح تسميته ادراكا - الذي يميز التمثيل الجماعي على وجه المصوم ، الى حيز الوضوح والتحديد الذي يميز الاداء الفردي . وبهذا يكون الافراد - في حد ذاتهم - عملية نفسية تجعل من الكائن البشري في جماعته فردا بعينه وحيد النوع ، يتميز عن غيره بسماته النفسية الخاصة التي يمكنه من خلالها ان يمارس ذاتيته ، ويوجه عملية تفكيره - بصرف النظر عن صحة هذا التفكير أو خطئه - وليس مجرد طاقة اضافية في جماعة ليست له خارجها ، في حد ذاته كفرد ، أبعاد أو سمات فردية مستقلة تميزه عن الآخرين ، وتسير تفكيره وتتحكم في سلوكه . وبعبارة أخرى ، انه من خلال عملية الافراد هذه ، او كنتيجة لعملية الافراد هذه ، يتميز الفرد عن الرمز الجماعي ، ويصبح الفرد فردا ، وان ظل الى حد بعيد ،

التعبير عن المشاعر والعواطف الجماعية عن طريق الفرد أمرا مستحيلا قدم ينح مفهومها جديدا لعملية نفسية أطلق عليها اسم individuation ، أو ما يمكن أن نسميه عملية « الافراد » .

الافراد : individuation

تفسير عملية الافراد عموما الى بزوغ المكونات النفسية للفرد في كل متكامل أثناء عملية تكوينه الاجتماعي خارج كتلة التمثيل الجماعي . أما بالنسبة لينج فان مفهوم تكامل الشخصية يمثل حجر الزاوية ، وفي نفس الوقت قمة نظرياته النفسية الخاصة بالفرد . والتكامل كما يعنيه « ينج » ليس هو أن تكتمل الشخصية ، وأن تصل الى دور النضج على الاطلاق ، وانما هذا التكامل ماهو الا عملية معقدة متعلقة بطبيعة النفس في حد ذاتها كحدث تاريخي ، إذ انه من خلال هذه العملية تمتص النفس كل ما حولها من مظاهر ثقافية واجتماعية ، وتذهب فيما وراء ذلك الى حيز خاص بها وحدها ، هذه العملية يسميها « ينج » عملية الافراد ، ويعرضها على انها « بحث الفرد عن الكيان الكلي لذاته ، والتطلع الى تحقيق وحدة شخصيته وتماصها وتبنيها » عن بقية الجماعة التي يحيا معها .

ولعملية الافراد هذه جانبان أساسيان .

الأول : تمثل عملية الافراد ، بصفتها عملية تتعلق بالفرد ، أن أول وظائفها هي أنها وسيلة للملاصق النفسي الذي تلقاه الفرد الأول في سبيل تمييز نفسه عن جماعته ، والتي بداخلها تضيق شخصيته وفرديته ، مما ينتج عنه شتى أنواع الصراع بين الفرد وتلك الجماعة ، فالتشخص فيها قد ينزع الى افراد نفسه في حين أن الجماعة بما لها من قوى وقدرات تحاول إبقاء حيث هو .

والثاني : تمثل عملية الافراد عملية نفسية عامة universal في مختلف ثقافات ومجتمعات العالم ، ماضيا وحاضرا . وعلى هذا فان الافراد يفسر على أنه هو المفتاح لأسرار ورموز فلسفات العالم ودنيائاته ، وطبيعي انها مفتاح لأسرار الظواهر الثقافية الأخرى ، ومنها الفلكلور بوجه خاص . وذلك



الناس ترجع مباشرة الى مظاهر حيوية
حسية .

حينما قدم ينج نظريته عن الرمز في العقد
الثاني من القرن العشرين كان مفهومه عن
طبيعة الرمز يختلف اختلافا كبيرا عن مفهوم
اصحاب علم اللغة عنه . فلقد اعتبر أحد علماء
اللغة آنذاك الرمز وسيلة للتخاطب والتوصيل
Communication في حين حاول ينج
جاهدا أن يبعد تلك الوظيفة - أقصده «التوصيل»
أو «التخاطب» - عن فكرة الرمز في مفهومه
النفسى ، وذلك لأن ما رآه من وظائف وسمات
لا توجد في أى نوع من أنواع التخاطب أو
التوصيل بين الكائنات الحية وما حولها من
عناصر حيوانية أو نباتية أو جسمية مهما
كانت صورة هذا التخاطب والتوصيل .

(العلم يدل على بلد معين وهذه الدلالة تسمى
اصطلاحا « رمز للبلد » حرف « كرمز » لمعادلة
رياضة ٠٠ (الخ) .

اذ أنه مهما كانت طبيعة هذا « الرمز » في
سياقه اللغوى التخاطبى التوصيلى ، فإنه يشير
الى شيء موضوع ومتفق عليه مقدما ، وهذا
ما يعرفه ينج بأنه علامة أو إشارة Sign وليس
رمزا .

وأول سمات الرمز عند ينج أنه يفتح
ويمتد فيما وراء نفسه كرمز ، ويمثل بذلك
الفتح والنمو المستقل عن الفرد وتفكيره وعيه

يعتمد على تلك الرمزية فى تفكيره . وهذا
تكمين العقدة فى تفسير « ينج » لتلك العملية
النفسية ، وهذه العقدة هى كما يلي :

أولا : التماذج المنشئة ، التى تمثل الخبرة
الجماعية Collective experience هى بدورها
الا رموزا يحسها المجتمع ويدركها بداية ،
ولكن التعبير عنها لابد وأن يتم عن طريق
الفرد .

ثانيا : الفرد ، حتى بعد عملية الافراد ،
لابد وأن يعتمد على تلك المواد الجماعية كمكونات
أساسية لمفاهيمه ومعرفته وشخصيته .

وبهذا تمثل العلاقة بين الفرد والخبرة
الجماعية التى نشأ فيها الفرد ، ثم ميز نفسه
عن بقية أعضائها بالفرد لنفسه ، والى هنا
ينتمى ، دائرة مغلقة يكون كل جانب من
الجانبين جزءا من محيطها . فالفرد حتى بعد
أن يكون قد مر بخبرات مماكسة لخبرات المجتمع
أثناء عملية الافراد التى مر بها من قبل ، فإنه
فى هذا التداخل يمكن تفسير « ينج » لعملية
التفاعل وديناميات الحركة بين الفرد والمجتمع
على الرغم مما بين الاثنين من علاقات متبادلة
واضحة ، تقلخص فى أن (الرمز كيان مستقل
له أبعاده الخاصة الواضحة ، فى حين أن
المجتمع يمثل تلك القوة التى ينبو فيها كيان
الفرد كلفرد ، وتظهر بها شخصية المجتمع ،
أو على الاصح شخصية المجموعة كلها ككل
متكامل لا ملامع لأفراد فيه . وفى هذا التضاد
يرى « ينج » أسرار النفس ، ويذهب الى أن
دراسة أسرارها ومظاهرها لا تتم الا بالتوفيق
بين قطبي التضاد هذين ، ألا وهما الفرد
والمجتمع (٣) الفرد بما له من فردية وتميز
وقدرة على التفكير وتسيير وتوجيه رغباته
وأفكاره مستقلا عن المجتمع وثقافته ، وعن
باحية أخرى ، المجتمع بما له من قوة وتماذج
تقالية وأنماط سلوكية منشئة لا مكان لفرد
مستقل فيها .

الرمز عند ينج

تمثل فلسفة ينج عن الرمز الجانبي الآخر
من نظريته النفسية . فللرمز عند ينج كيان
مستقل له طاقاته وإرادته الخاصة ، وليس
كما ذهب فرويد مجرد دلالات قائمة فى أذهان

تميرا لفظيا وجعلها قابلة للتخاطب والتوصيل
Communicable

وعلى هذا فإن الرمز كما يراه بنج لا يأتي من عالم التجارب الخارجية ، وإنما يمارس أعضاء المجتمع الرمز عن طريق القوى الثقافية في هذا المجتمع ، ولا ينمو خارج تلك العلاقات الثقافية الاجتماعية ، على الرغم من استقلال الرمز في كيانه الداخلي وفي حد ذاته كرمز - عن الأفراد الذين يحيا الرمز وينتقل من خلالهم من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر - وهو مفهوم مخالف تماما لاتجاه الغالبية العظمى من أصحاب علم الاجتماع وفلسفة المجتمع كمفاهيم الكاثنتية الجديدة neo-kantianism والواقعية أو الفلسفة الوضعية Positivism والعملية أو البراجماتية Pragmatism عن الرمز والفرد .

وينج بتبنيه لهذا المذهب بعد أن ابتكره بجعل احتمال حدوث الرمز أو تقديمه إلى المجتمع من خلال الحواس أو التفكير المثقف المشدود intellectual أمرا مستحيلا . كما أن استئصال الرمز في الأمور التي يتحكم أن يقبل الرمز بالإشارة إليها - أي الإشارات ذات القيمة الرمزية - يتم عن نفس الطريق اللاشعوري وليس الطريق العقلي الفكري ، وبهذا تكون الرموز نوعا من التمثيل الوجداني أو الاستبصاري intuitive representation أو لحظات مستقلة لها كيائها الخاص لحقائق ليس للفرد أو المجتمع خارج الرموز التي تشير إليها معرفة أو إدراك .

ومن أمثلة ذلك واقعة اليهودي في حكاية « الفنى الذى أراد أن يعرف ماهو الخوف » (التي قمتناها في مقالاتنا السابقة عن علم النفس التحليلي والفلكلور - (أنظر « المجلة » عدد ١١٧ ، سبتمبر ١٩٦٦ ، ص ٣٧ - ٣٩) فالذى لا شك فيه أن تاريخ اليهود وسيرتهم في المنطقة كما يحس الآن ، وكما أحس به من قبل شعبها على اختلاف دياناته ومن خلال تراثه الثقافي والديني ، قد خلق من اليهودي رمزا للخداع وعدم الاعتراف بالجميل والفرد ، هذا الرمز يحسه المتنوعون إلى تلك المنطقة الثقافية على نحو لا يدركه الهندي الأحمر أو «الاسكيو» مثلاً لأنهما لم



شيئا لا يعيه العقل الظاهر ولا يدركه الفهم ادراكا كاملا ، وإنما يسعى العقل إلى إدراك معانيه وكشف خباياه ، بنجاح جزئي حيناً وبلا نجاح على الإطلاق أحيانا أخرى طوال الوقت الذي يحتك فيه الفرد بالرمز . وعلى هذا فإن الرمز في هذا المفهوم لا يمكن أن يؤخذ مأخذ العلامة أو الإشارة ذات الوظيفة التخاطبية التوصيلية مهما كان جهل الفرد بهذه الاشارات وذلك لأن الرمز بطبيعته التي عليها نشأته لا يشير إلى شيء واضح وصريح ومعروف في عقول الناس وأذهانهم ، وإنما الرمز ماهو الا استمرار لتجربة تاريخية (أقصد وقعت في الماضي) عاشها الإنسان بأحاسيسه وشعوره في ماضيه ، وأصبحت جزءا من عالم اللا شعور .

في هذا المحيط اللاشعوري الجديد ومن خلال هذا الاستمرار ، أو هذه الرحلة ، من محيط الشعور إلى عالم اللاشعور تتحول تلك الخبرات الماضية إلى مجرد أحاسيس وخيالات وقيم كلية لا يدركها الإنسان ادراكا كاملا ولا يعرف طبيعتها بالنسبة لنفسه معرفة اليقين . ومن هنا تصبح تلك الرموز والمعاني نفسها في حاجة إلى علامات أو اشارات - يمكن تسميتها بمصطلحات لغوية - لكي يمكن للمجتمع والأفراد التعبير عن تلك المشاعر

يكن لهما أية علاقات مع هذا العنصر .

وكذلك تمثل رمزية الرقم أربعين (٤٠)
الى الصراع بين الحياة والموت جزءا من تاريخ
المنطقة وواقعها الاجتماعى والثقافى على نحو
لا يدركه الا المنتعمون اليها .

والذى لا شك فيه هو ان اهل هذه المنطقة
لم يجتمعوا على ان يجعلوا من اليهودى زمرا
للخداع ، وصاغوا الحكاية عمدا وبعد تفكير
وترو لتصوير الصراع بين الخير والشر ،
انهم لم يتفقوا على خلق رمز للصراع بين
الحياة والموت من الرقم أربعين (٤٠) فكل
من هذين الرمزين استقلاله الخاص فى النشأة
والدلالة والتأثير على المجتمع سواء أفراد
المجتمع هذا او لم يروه .

وخلاصة القول ان الرمز الذى ينبع من
اللاشعور ويملك قوة التأثير الفعال على
الفرد وعلى جماعته هو فى الواقع كيان حى
« ومستقل عن الفرد » فمن خلال هذا الرمز
يرى الفرد العالم الخارجى البعيد عن ادراكه
وحدود تفكيره ويفهم معنى ظواهره وقائمه
هذا النوع من الادراك « الغيبى » الخفى
« الالهامى » ما كان ليحدث لولا وجود الرمز
وبالتالى لما كان لتلك المشاعر الرموز اليها
وجود فى حياة الفرد . اما اذا عجز الرمز عن
امداد الفرد بآيه معان او مشاعر ، وخاب فى
ان يكون مصدر اهتمام ووحى للفرد ، فان
هذا الرمز يصبح ميتا ليست له اهمية تذكر
اللهم الا اهميته كحدث تاريخى ، كان واقعا
ذات مرة ، ولم تعد له أية قوة تذكر من
قوى التأثير على المجتمع والثقافة والفرد .

والهم هنا هو انه ليس فى مقدور الفرد ،
ولا فى مقدور الجماعة ان تبعث الحياة فى رمز
ميت . فعلى الرغم من ان الرمز يستمد
وجوده فى الثقافة من خلال الفرد ، فانه
يستمد هذه الحياة تلقائيا ، او بمعنى آخر
فان الرمز يأخذ هذه الحياة تلقائيا من
النفس . ولابد ان « يأتى » الرمز للفرد
والمجتمع ، لا ان « يأتى » الفرد والمجتمع
بالرمز ، فالرمز يأخذ حياته ، ولا تعطى هذه
الحياة له .

الفلكلور واللاشعور الجماعى عند « ينج » *

يرى ينج . وانباعه فى العناصر العنصرية
الفلكلورية عامه وفى الحرافات الروائيه خاصة
قيما ومعان تتمدى معانيها الظاهره وقيمها
التي يدركها القارئ المعاصر بماله من قوة
ادراك محدودة لطبايح عصره وجماعته وثقافته
ويذهب « ينج » الى ان تلك العناصر
الفلكلورية ليست انشاء او ابداعا متعمدا
صاغه خيال فنان ، او تصوره قدرات فرد
معين على التصور والصفاية ، بل انها فى
حقيقتها تعبيرات مستقلة كل الاستقلال عن
ارادة الفرد واردة الجماعة ، ولها من الاستقلال
الذاتى والطاقة الداخلية ما مكنها من ان
تنشأ وتنمو وتستمر خلال الزمن وخلال
الحياة الاجتماعية الثقافية فى عصور مختلفة
فى عملية انحصرت مهمة الفرد فيها فى انه
مجرد حامل لتلك العناصر الرمزية .

ان تلك العناصر الفلكلورية ما هى الا
انتاج اللاشعور الجماعى ، وقيمه بدائية
بحتة ، بمعنى انها تمثل لا شعور الجماعة
البداية التى طفت تلك العناصر الفلكلورية
على « اللاشعور » . ومن هنا فان قيم هذه
العناصر الفلكلورية تصبح روحية نفسية
حاصلة وليست تاريخية باى حال من الاحوال ،
ان كل خرافة روائية وخاصة تلك الخرافات
الروائية الاغريقية حيث انها تمثل اكمل
مجموعة من مجموعات الخرافات الروائية
كما عرفها الباحثون - تمثل نموذجا او نمطا
من أنماط السلوك المنشئ والتجارب النفسية
التي تبعث من قلب اللاشعور الجماعى ،
وامتدت عن طريق الرمز الى حيث الشعور
ممثلة فى الخرافات الروائية كرواية نقص
ويعرفها الناس وتؤثر على مشاعرهم
وسلوكلهم .

اما بالنسبة للباحث الحديث ، فان اهمية
تلك الخرافات تكمن فى انها تعبر تعبيرا رمزيا
مجازيا عن خاصيات وسمات نفسية وتجارب
الاجيال التى تبعثهم - عن غير قصد - وان
عامه تبرز اصحابها الاولين الذين اوروها
علاقات هذه العناصر الفلكلورية بالحقيقة
لا تتعدى حقيقة الواقع النفسى لاصحابها ،
وليست حقيقة محتوياتها كاحداث تاريخية .



في أي يوم من الأيام ، وإنما أشاراتها مقصورة على الجوانب اللاشعورية . وبناء على ذلك فانه من المستحيل في تحليلاتها العالية أن تتحدد أو أن تقطع بماهية تلك الأشياء التي تشير اليها تلك العناصر الفلكلورية . وبهذا يصبح كل تفسير تقدمه ليس الا حالة من حالات « كمالو » (أي استنتاجا مبنيا على فروض لم تثبت صحتها) أو مجرد افتراض وتخمين . وبهذا فانا لو طبقنا هذا للبدء فانه يستحيل علينا القطع بما اذا كانت الخرافات الروائية تشير الى القمر أم الشمس الى الاب أم الام ، الى الجنس أم النصار أم الماء . وكل ما نستطيع عمله هو أن نخمن ، وأن نعطي وصفا تقريبا لقوى لا شعورية بطبعه . » (١)

وبناء على ذلك فان كل محاولة لتحديد وتعريف « الحقيقة » التي تشير اليها تلك المواد الفلكلورية - أقصد محتوى تلك المواد الفلكلورية - مصيرها الفشل ، وذلك لان المعنى اللاشعوري ماهو الا « تصوير رمزي » يتحدى التعريف والتحديد بصفة نهائية ، كما أن اللاشعور لم يكن في يوم من الأيام شعورا حتى يمكننا أن نقطع بماهيته .

وعلى عكس فرويد (كما سبق أن وضحنا من قبل في مقالنا السابقة) ، في محاولته إعادة بناء وتركيب التاريخ والوقائع التاريخية المنصرية أو حوادث التاريخ المنصرى ، ethnohistory للانسان كوسيلة تعينه على أن يقدم تفسيراً مقبولا لعقدة أوديب من خلال محتوى العناصر الفلكلورية ، فان « ينج »

أي ان الفلكلور يعبر لا شعوري عن ظواهر بشرية بدائية تتعلق بنفس الانسان الاول الذي كان يعبر - حينئذ - تلك العناصر القصصية - عن مشاعر حسية داخلية ، مثلثة في تلك الرموز .

ولا شك أن مشكلته تشابه الظواهر الفلكلورية ، وخاصة القصصية منها ، بين مختلف اقطار العالم ، وتفسر تلك الظاهرة يمثل جانباً مهماً من جواب البحث في ميدان الفلكلور شغل به الباحثون في هذا المجال منذ بدأت معرفتهم بالميدان . ومن أجل ذلك ظهرت مدارس عديدة مثل المدرسة الهندسية dianists التي ترعها Theodor Benrey والمدرسة الانشائية Diffusionists ، ثم المدرسة الشهائية أو الطقوسية Ritualistic وغير ذلك من مدارس حاولت كلها إرجاع الظواهر القصصية الفلكلورية المشابهة الى أصل واحد فيه نبت ونشأت ومنه انتشرت أو انشاحت الى مختلف أنحاء المعمورة . الا أن « ينج » واتباعه يرون غير ذلك ، ويقدمون نظرية تختلف في جوهرها عن كل تلك النظريات كل الاختلافات .

طبقاً لمذهب « ينج » فإنه على الرغم مما قد يبدو من تشابه العناصر القصصية الفلكلورية تشابهاً قد يبلغ حد الاتحاد سواء أوجدت هذه العناصر في أراض متلاصقة أو متباعدة ، أو بين ثقافات متشابهة ومتقاربة أو مختلفة في بعض الأحيان ، فان تلك العناصر ترجع في منشأها الى مصادر مختلفة ومستقلة عن بعضها كل الاستقلال ، ولا يجمع بينها جميعاً على اختلاف الثقافات والمجتمعات والعصور ، الا بشرية الأفراد التي عبرت عنها أو حملتها الى حيز الشعور - والفكرة كما يصوغها « ينج » و « كرنى » في كتابهما « مقالات عن علم الخرافات الروائية » هي : C. G. Jung, and C. kerenyi, Essays on a Science of mythology, 1949.

« أن محتويات الفساذج المنشئة ، ما هي الا تعبيرات تصريحية عن عمليات وقوى كامنة في اللاشعور الجساعي . وعلى هذا فانهما الآن لا تشير الى شيء شعوري كما أنها لم تكن تشير الى أي شيء شعوري في الماضي أو

تفسيرات يقنع عن طريقها منطقة بتلك الظواهر التي غالبا ما تكون على اختلاف شديد مع الواقع الملموس ، أقصد مع قوانين الطبيعة كما يلمسها الإنسان ، ومع الوقائع الثقافية الاجتماعية التي يدركها ويقبلها أفراد المجتمع ويفرضون ما خالفها ، ومن هنا تنشأ أهمية الفلكلور في امداد الفرد والمجتمع بمسببات تلك الظواهر ، والاجابات عن الاسئلة التي تدور في ذهن الإنسان عن اشياء لا يعرف طبيعتها .

ومن هنا يصبح النموذج المنشئ ذو فعالية واضحة ، فانه عن طريق هذا النموذج يصل الإنسان حاضره بماضيه ويقنع نفسه بأنه يعرف مصدر وجوده وتفاصيل ما حدث له ، مثلا فيما حدث لأسلافه ، خلال الفترة التي تفصل مولده كشر وحاضره الذي يعيشه . ويؤكد ينج اننا لو قطعنا هذا المحيط من التفحص - أي الفلكلور - لقطعنا انفسنا عن قواعدها الاساسية المنشئة ولاصبح الإنسان يعاني من عقدة عدم المعرفة ممثلة في شعوره بأنه لا جنود له أو في شعوره باللاجذرية Rootless Consciousness ، مما ينتج عنه مختلف أنواع الاصابات التي تصيب غالبية أفراد المجتمع ويصبح وباء نفسيا Psychic epidemic تظهر أعراضه على المجتمع كله ممثلا في لاشعوره الجماعي ، وما ينتج عن ذلك من تصرفات جماعية وفردية تنقسم جميعها بأنها سلوك عصبي .

معارف الروائية والاساطير اذن ، كما يذهب « ينج » تفسر قواعد wegruuen العالم كما يراه الفرد والمجتمع من نشأته الى حاضره . أي تلك العناصر الفلكلورية ما هي الا ضوابط نفسية تميز الفرد والمجتمع بطاقت يؤكد بها وجوده وذاته ، ووظيفتها علاجية أو وقائية ، اذ انها تحمي الفرد والمجتمع من الشعور باللاجذرية وعقدة عدم المعرفة .

على أن « ينج » يعترف بوجود عدد محدود من الوحدات القصصية motifs التي لها قوة ومزايا النماذج المنشئة ، أو ما يمكن تسميته التصورات أو التحليلات البدائية . فمثلا صورة أو شخصية الرجل

يؤكد أن البحث ومحاولة بناء وتركيب حوادث اللاشعور في العصور السابقة بالاستعانة بالمواد الفلكلورية محاولة مكتوب عليها الفشل منذ البدء السبب واحد وبسيط وهو أن اللا شعور لم يكن في يوم ما شعورا .

ووظيفة الفلكلور كما يراها « ينج » تختلف عن وظيفته كما يراها فرويد - هذا وإن جمع الاثنين اتفاهما على القيمة النفسية للفلكلور - وذلك فيما يتعلق بطبيعة تلك الوظيفة وأدائها لمهمتها في المجتمع . فبينما وجد فرويد في عناصر الفلكلور القصصية حوادث تاريخية أدت الى شعور الإنسان بالذنب مثلا في ظاهري قدسية الطولم ، ثم في عقدة أوديب فإن « ينج » رأى فيها طاقة خالقة للاشعور الجماعي الحالي الى جانب كونها تتم عن طريق عملية تمثيل جماعية وليست فردية كما هي الحال عند فرويد .

ومن هنا تصبح أهمية الفلكلور أهمية ثقافية اجتماعية جماعية وليست فردية .

ويذهب « ينج » الى أنه عند بداية كل مرحلة من مراحل المدينة يحاول الإنسان مدسوعا بالعناصر والماجات الثقافية والاجتماعية الجديدة في بيئته أن يجد



على وجه الخصوص تعتبر من وجهة نظر الفرد الذي يعتقد في صحتها كأحداث تاريخية ثابتة ، أو يأخذها مأخذ العقيدة كتكسب إلى جانب قيمتها الرمزية الجماعية قيمة تاريخية تفسيرية تحليلية لactiological في شرح ماهية وأصول الأشياء التي تحيط بالإنسان ، ولا يدرى عن حقيقتها شيئا مثل ماهية الكواكب ، وكيفية وصولها إلى حيث هي الآن ، ومصدر الشر في العالم ، وتنوع واختلاف لغات الناس ، مع أنهم أبناء أب واحد وأم واحدة . من هنا تكسب تلك العناصر الفلكلورية التفسيرية بالنسبة لصاحب العقيدة صفة التاريخ وتغني ما ورد فيها حرفيا على أنه حوادث وقعت فعلا في الزمان الأول مهما كانت طبيعة تلك الحوادث ومخالفاتها للمنطق والمعقول .

هذه هي نظرية « ينج » عن الفلكلور ، بشأنه ووظيفته وانتشاره أو على الأصح تعدد مظاهره ، وأقل ما يمكن أن يقال عنها أنها تقوى الدعائم التي تقوم عليها نظرية الابتسارية ، والنظرية الفنلندية أو النظرية التاريخية الجغرافية التي تقوم أساسا على مبدأ الانتشار الثقافي من أصل أو مركز متوسط لا يتكرر ولا يتعدد ، على الرغم مما قد يبدو بين الروايات المختلفة للحكاية الواحدة في أمكنة متفاوتة أو تتباعد جغرافيا عن بعضها أو في ثقافات وتجمعات قد تشابه أو قد تختلف عن بعضها كل الاختلاف على نحو نرجو أن نشرحه مستقبلا .

الصجور التي تظهر خصائصه الروحية على أنه مساعد وطيب ، ومميزاته العقلية في أنه فينسوف حبيب الرأي ، فهو يدل على طرق غير ويحذر من الممالك والمهاوى ، وينتشل من المازق والنكبات ، وأحيانا يظهر على أنه الشخص الباطش المنف الذي يحذر وينذر ، ثم ينزل أشد أنواع العقاب بمن لم ينصح بنصحه ولم ياب به لمشورته . هذه الشخصية التي تظهر في الأحلام والحكايات والأساطير وغيرها من العناصر النفسية أو الثقافية الفلكلورية ربما كان لها ارتباط باله . تؤكد ظاهرة حدوث أو ظهور تلك الشخصية في المواد الفلكلورية الثقافية أو الأحلام أو تهيئوت الخيال المصابي Psychotic phantasy أن تلك الظواهر على اختلافها تقترب في حقيقتها من بعضها إلى الحد الذي يجعل من هذه الناحية من نظرية « ينج » عنصرا مؤيدا لنظرية فرويد التي تنظر إلى الفلكلور على أنه نسوع من أنسواع النكوص regression الا أن « ينج » يؤكد أن هذا هو الشنوفوليس القاعدة .

وأهمية وجود هذه الناحية الفردية بالنسبة لنظرية « ينج » هي أنها تجعل من تلك المواد اللاشعورية التي تعتبر تاريخيتها أمرا مستحيلا . حقيقة واقعة على الرغم منها في ذلك من تناقض واضح . فلقد فسر ينج الظواهر الفلكلورية تفسيراً نسبياً من وجهة نظر صاحبها والمتنح بحقيقتها . يذهب « ينج » إلى أن الخرافات الروائية والأساطير

(١) ارادة الفرد أو الجماعة التي نسا فيها . وعلى هذا فإن فكرة النموذج للنش - أقصد الarchetype ليست مجرد فكرة أولية أو نموذج أول بل انه قوة وطاقة أصها أنها مشكلة دائمة بصرف النظر عن الامتداد الزمني للواقعة ، أقصد النموذج خلال التاريخ .

(٢) من أجل هذا قدم ينج نظريته الخاصة بالطاقة النفسية (Psychic energy) في المجتمع . وتفاسيل هذه النظرية . وكيفية أدائها لهذه المهمة - أقصد التوفيق بين قطبي التضاد لا تمينا الآن .

(٣) Carl G. Jung, and C. Kerényi, Essays on a Science of Mythology, p. 86.

(١) انظر المجلة العدد ١١٧ سبتمبر ١٩٦٦ ص ٢٢ - ٤٦ .

(٢) استخدمت عبارة النموذج للنش للدلالة على المصطلح archetype بدلا من « النوع الأول » . وذلك لأن العامل الأساسي الذي تقوم عليه فكرة الarchetype هو أنه دافع لا يند من غيرات - فالصطلح الأجبي مشتق من الكلمة اللاتينية archetypون تعني الحاتم الأول . ومنها اشتقت كلمة archetypus التي نمرقها الآن . وعلى هذا فإن مفهوم النموذج للنش، انه يؤدي وظيفته على نحو مماثل للعبارة الأولى التي تقوم بعملية الدفع والتشكيل من لقاء نفسها ومستقلة عن

الحب .. والخريف

للشاعر محمد الجيار

عرفت شجاعة الكلمات

فمت بشجاعة الصمت

لماذا جئتني بالحب حين مضت سنين الحب ؟

وليس لدى ما أعطيه غير دموع أيامي

قضيت العمر منتظراً .. أسألك عنك

أعانق كل ألوان العيون بلون عينيك

ولكن السنين مضت ولم تقبل

وشاب جناح عصفوري ... ولم تقبل ..

وحين جمعت أوراقاً لأدفنها بقلب الليل

أثافي وجعك الحاني بزورق نجمة تأفل ..

فأى تعاسة يا حب .. حين أراك في المغرب ؟

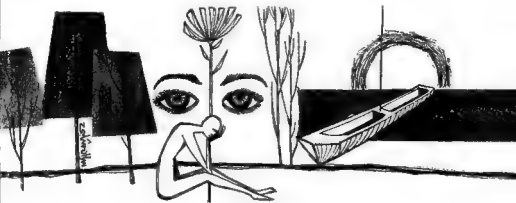
أتحني في ضلوع الثلج ألفَ وريقة .. ماتت ؟

عجبت لأنني ألقاك .. حين أردت أن أرحل ..

نجمك أيها الباكي ..

ولا تجرح عيون الناس

تكم آهة الشكوى .. ولا تدمع أمام الموت



فإنّ الحزنَ في الأعماق فن الصمت
 وقل لحبيبك المهدوع في أعوامك الفرق ..
 عرفت شجاعة الكلمات ..
 غمت بشجاعة الصمت ..
 وداعاً ... أيها السارى أنفاسي ...
 وداعاً .. يا ربيعاً عطره داق بأحسائي
 فلا شيء .. لنا .. يبقى ..
 سنمنع ليلنا الأرقا ..
 ونعبر نهره غرق ..

وداعاً يا مغنى النفس أحلى نغمة ماتت ...
 أيا عمرى الذى لم أحبه أبدا ..
 أيا شيئاً وراء نبوة الكلمات ..
 وفوق أصابع الفن ...
 برحمته يعذبني
 مستخجل معزى الشنوى ... أغنية ربيعيه .
 لأن الحب ملحمة الحياة وشعر هذا الكون .
 نسجت به ظلال الحزن
 قميص ولیدنا المیت ...
 فكيف تريد أن ألو بأحزاني الحريفيه ؟ ؟

عجيب أن تشبّ النار فوق بقية الأطلال .
وفوق بحيرة للثلج .. تطفو لهيب ظلال .
وليس هناك بينهما .. سوى جسر من الظل
غرامك .. فوق مقدرتي ..
وأوراق الخريف تحط فوق الدرب مرثيى ..

لماذا لم أجد عينك قبل غروب أيامي ؟
أيكي الحب حكته بفجر لقائنا الدامى ؟
لماذا تنهى الأصوات ..
ويبقى الصمت متصراً مع الظلمات ؟
سؤال الحب حيرنى بغير جواب ..
لماذا يهرم الفنان ؟
وزورقه شعاع سراب ؟
أيا عينا عشت العمر أسمى فى ضيائهما
وفى ليل بلا قمر ... سابكى النور بعلهما
ومهما عشت أيامى ...
سأجعل كلّ أسمة مضيقاً بلا ذكرى ..
كذكرى من مسائهما ..

أيا مصفوّراً أحزاني ..
أتأمل أن تحس الدفء بين ثلوج أحضاني ..
وأحضاني .. بلا أحضان ...
وهبتك كل حرمانى ...
ففرّد تذكّر الأشجار لحنّ وبيعها الأخضر ..
وغرّد ... قد نموت معا ...
ويجمعنا لقاء الموت لحظتنا .. ولا أكره
نرى الدنيا بعين الوهم ..
وتصعد سلّم الأضواء .. نسكن فى تلال الغيم ..

وتنسى رهبة الواقع ..
 ويخدعنا خيال الحب ... تنسى وعده الفاجع
 فنحصر عمرنا المفقود لحظة حب ...
 ويرجو الشيخ قبل وداعه دنياه ضمه قلب .
 ولم يملك سوى لحظاته المهلكي ..



سأخذع نفسي الطفاه
 أحبك طفلة العنين .. يا أملاً بلا صوره
 نظل حدائق الآمال طول العمر مهجوره
 وقبل الموت نلقى الحب تحت الظل أسطوره
 ولكننا نموت به ...
 كما عشنا الحياة له ..



حبيبة عمري الراحل
 لئن سافرت عن دنياي مغرباً بأحزاني ..
 أطل عليك من سحبي
 أراك تهرن روبرق يسرى أحني .
 وخافك دثر الحزن ..
 فسرى .. في أمدن الله ..
 فإني دائماً أحيا على عينيك ..
 سيسلمني الصباح لإياك ..
 ويُسَلِّمُني الماء لإليك ..



دور مدرسة

أبولو

ومبادئها

دكتور كمال نشأت



احمد شوقي

وعلى الرغم من أن الجماعة ضمت عددا من كبار الشعراء التقليديين ، فإن الشباب الذي خلق حولها وحول مجلتها بزعامة أبي شادي كان يتطلع إلى المحدث الأدبي عن طريق هذا التكتل أمام ممثل الاتجاه السلفي الذين كانوا المسيطرين على ميدان الشعر . وها هو أبوشادي في نهضة يعترف بسطوة هؤلاء في قوله

« شهد هذا العام حفاوة مزداة بالشعر الحديث ، ولكن دائرة هذا الشعر ما تزال برغم ذلك محدودة ، ومن الحق أن نقرر ذلك ، وأن نعترف بأن الشعر الغالب في العالم العربي وفي مصر خاصة هو ما يمثل نظم الجارم وعبد الله عفيفي والمأخوذ وأقرانهم . وهو شعر فيه غالبا مرأى الماضي في الفاظ موسيقية تقليدية » (١)

فتكتل الشباب وعلى رأسهم أبو شادي ، وأنشأوا جماعة أبولو محاولة منهم للوقوف على أرض الحركة ، ولعل مما يميز هذا الرأي قول أبي شادي أيضا :

« ليس أدل على انزلال الذي يقع فيه الفرديون من استمرارهم على الأبحاث النظرية العقيدة عن إمارة الشعر وما يتفرع عليها من الأوهام التقليدية التي تصات جمعية أبولو للقضاء عليها . إن إمارة الشعر هي الروح الفنية

صدر العدد الأول من مجلة أبولو في سبتمبر عام ١٩٣٢ ، وقد تضمن العدد الثاني الصادر في أكتوبر من نفس العام أسبياء أعضاء (جماعة أبولو) ومجلس إدارتها . وكانوا : أحمد شوقي (رئيسا) ، وخليل مطران وأحمد محرم (نائبين رئيس) ، وأحمد محرم (سكرتيرا) ، والأعضاء : إبراهيم ناجي ، وعقيل العناني وكامل كيلاني ، ومطهر السائق ، وأحمد الشايب ، وسيد إبراهيم ، وعلى محمود طه ، ومحمود أبو الوفا ، وحسن العاياني ، وحسن كامل الصيرفي . إلا أن شوقي مات بعد ذلك في ١٤ أكتوبر من نفس العام ، فاجتمع الأعضاء وقرروا انتخاب مطران (رئيسا) ، واستمرت الجماعة تقوم برسالتها ثلاث سنوات بعد أن استقال منها محمود عماد وعمل محمود طه . وكانت أهداف الجماعة :

- ١ - محاربة الزعامات الأدبية والتخرب الشخصي لشاعر أو لأديب معين .
- ٢ - إحلال التعاون وال إخاء محل التنافر بين الأدباء .
- ٣ - السمو بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيهها شريفا .
- ٤ - ترقية مستوى الشعراء أدبيا واجتماعيا وماديا والدفاع عن صواغهم وكرامتهم .
- ٥ - مناصرة النهضة الفنية في عالم الشعر

العالية التي تشترك في خلقها شتى
المواهب ٠٠ « (٢)
وقوله :

بنت أمي استغربت ناشئة
فهي تستعل على بنت الحقب
لا تقل شيخ وطفل انها
من سمات الزور أو آتى الكلب
ذلك الحق فما بال الألى
أكثرنا اللوم وجنوا في الغضب
انما نحنو على أبنائنا
انعيمهم شيوخا ترتقب (٥)

أما مطران ، وكان رئيسا للجماعة بعد
شوقي ، فقد شجبها بقال افتتح به المجلد
الثالث بآرك فيه جهودها :

« خرجت مجلة أبولو من جهادها عامين وهي
كما تراها فتية قوية متاهية لمتابعة سيرها في
طلب غاياتها ، ناصرها من ناصر مقتنعا بأن
لها رسالة شريفة تؤديها وأنه يساهم في تلك
الرسالة ، وناوآها من ناوآها وهو أحد فريقين:
فريق جدير بأن يعنى بنفسه يبضى لها التكامل
ويأخذ عليها ما يأخذ عن نية موجهة إلى الخير ،
وفريق لا يؤبه لقذفه يحضره غرض خاص هو
صرب من المرض ٠٠ يشعر الدكتور أبوشادي
رئيس تحرير هذه المجلة ويشعر الشباب
المؤمنين حاليه إلى البيان بلسان الضاد يجب
أن تلخص جوابه وأن يسع كل مايسمه البيان
في كل لسان غربي لأن ٠٠ فمجلة أبولوتدعو
إلى التجديد وتفسح صدرها للأخذين به وعملها
- على ما يعتوره من مصائب أو يشوبه من
شوائب - إنما هو عمل نافع وأعده ضربا من
الواجب « (٦) »

وقد كانت جمعية أبولو ومجلتها مطهرا
من مظاهر التماون الأدبي الذي يدين به
أبو شادي منذ اهتمامه بالحركة التماونية التي
رأسها في مطلع القرن عمر لطفى ، هذه الروح
التي عبر عنها صادقا في قوله :

خل الوفاء الجسم قصدا

وابذل من الاحسان جهدا
طبع الحياة تبادل
وتساون فلتنس صدك (٧)

وقد كانت فكرة انشاء جمعية أدبية للشعر
تراود نفسه منذ زمن ، فهو يقول عام ١٩٢٦ :
« ان شعاع النهضة الأوروبية الحاضرة هو

« تستقبل أبولو بهذا العدد عامها الثالث
مناظرة بالتطوير الحديث في النهضة الشعرية.
فقد استهلكت حياتها والتمسكن الأدبي موقف
على بضعة أعلام ، وعشرات من الشعراء المجيدين
مجهولون ، والنسب تنظر إلى من قال لا إلى
ما قيل ، وروح التحزب إلى شعراء معينين سائد
كل السيادة في البيئات الأدبية ، فعلمت على
نقض هذه التقاليد العقيمة مستعينة على تحقيق
ذلك بمبادئها الحرة وجماعتها المتضاربة » (٨)
وكان عام ١٩٣٢ بمثابة انتهاء مرحلة من
مراحل الشعر العربي ، وذلك بموت أكبر
شاعرين سيطرا على الجو الشعري في عصرنا
الحديث وهما أحمد شوقي وحافظ إبراهيم .
وعلى الرغم من الخلاف والجزازات التي كانت
بين شوقي وبين أبي شادي (كتب أبو شادي
يقول ان شوقي قد تراجع في أواخر حياته عن
مواقفه القديمة ، ولذلك تعاون معه في جمعية
أبولو) راجع مجلة أبولو - عدد نوفمبر -
١٩٣٤ « ، فان شوقي قبل لإياديه للجماعة
وكتب قصيدة نشرت في العدد الأول من مجلتها
حيا فيها الجماعة وتمنى لها النجاح ومن أبياتها
قوله :

أبولو ٠٠ مرحبا بك يا أبولو
فانك من عكاظ الشعر ظل (٩)
عكاظ وانت للبلقاء سوق
على جنباتها رحلوا وحلوا
وينبوع من الانشاد صاف
صدى المتأدبين به يبل
لعل مواهب خفيت وقصاعت
تذاع على يديك وتستغل
كما حياها أحمد محرم في سنتها الثانية
بقصيدة من أبياتها :

عجا هل كان في طوق العجب
ما أراه اليوم في ملك الادب
حدث كالحلم أو كالسحر أو
هو من هذين معنى منتخب
بعشوها فتنة طامعة
طلقة الأوسان مرخاة اللب

وشعرائه . وهذا هو واحد منهم يقول عن رسالة الجمعية وأهدافها :

« اتنا لا نحب المفاضلات والمنافسات السخيفة ، كما نؤمن بالتوحيد في الأدب ، والمتحدث الى أعضاء (جمعية أبولو) لا يجد بينهم الا اتفاقا في المبادئ الفنية العامة التي تسير حيوية الفن كما تماشى روح العصر ، ولكنه لن يجد تلك التحيزات الشخصية المقوتة التي اشتهرت عن بعض الجماعات والفئات ، وأنى كأحد المعجبين بنجاحي أرحب في الوقت ذاته بجهود سواء من الشعراء المنجيين ، وأرى أن خير الأدب في جماع تلك الجهود ، واعتبر من أفضل خدمات أبولو للأدب وللأخلاق أيضا الدعوة الى احترام الجهود الأدبية المتنوعة سواء أكانت لأعضائها أم لغيرهم » (١٢)

وهذه هي نفس آراء أبي شادي تشربها الشباب المتنوع حوله وآمن بها ودعا إليها .

أما تعاليم هذه الجمعية فهي تعاليم أبي شادي التي وضعت في مقالاته ومقدماته من احتقار للمصنعة والتقليد ، والاحتفال بالشعور الصادق والطلاقة الأسطورية ، والأخذ عن الأدب الغربي ، « حب الطبيعة ، والاهتمام بالمواضيع الفنية والانسانية والتصوف وحب الجمال » فكان هذه التعاليم حققت في الشعر العربي الحديث ترجمة أمينة لما كانت تطلبه جماعة الديوان . وقد ابتعد الشعراء عن المناسبات العارضة ، وابتدأ الوجدان الفردي يعبر عن أعماقه التي فجر بنايحيها في مطلع القرن مطران ، وشكري ، وأبو شادي ، والقطار ، والمازني . وهذا هو حسن كامل الصيرفي أحد شعراء جمعية أبولو الشباب يقول عن مدرستهم الحديثة :

« خطا الشعر خطوته الأولى نحو التجديد . نحو الخلاص من القافية المطولة » نحو البحث عن المعنى قبل اللفظ . نحو الخروج عن دائرة المديح والغزل المصطنع الى عالم النفس وكنهها الترامي الأطراف . الى التبديق في الزهرة ونشوتها ، وفي أعماق البحار وسر مد أمواجها وجزرها . في كبد السماء ومحاولة كشف خباياها وإسرارها ، في النسبة وما تسر الى

التصاوير في كل شيء حتى في الملييات والأديبات ، فتسبح الآن بأبحاث الجماعة ، وتهزك أخبار التساند الفكري بين أدباء الغرب وعلمائه الذين لهم من الجمعيات والأندية الثابتة بقدر مالنا من مظاهر التفكك والخذلان والتحاسد فلنحاول التشبه بهذه النهضة الفكرية » (٨)

وتدعو روح التعاون الأسيلة في نفسه الى أن يقول تعليقاً على الخبر الذي أعلنه محمود زكي باشا صاحب جريدة (النور) من أن عددا من الشعراء الشباب استكروا أن يكون حافظ إبراهيم رئيساً لجمعية الشعراء التي فكر بعضهم في انشائها :

« ان الأهم هو الإخاء والتعاون الأدبي وخلق البيئة الصالحة لتبادل الآراء والمباحث ، وأنه لا عار على مجدد اذا قبل رئاسة محافظ واعترف بسابق فضله وأثره في تكوينه ، وإن الاعتداد بالنفس لا ينافي التعاون الذي هو فضيلة مطلوبة في أسرة الأدب بل في كل بيئة حية » (٩)

وكان مظهر هذا التعاون بعد تكوين جمعية أبولو رصد مبلغ من المال باسم (ندوة الثقافة) التي ضمت إليها كل الجمعيات التي أنشأها أبو شادي من أدبية ، وصناعية ، وزراعية ، ومهتمة بتربية النحل . الخ ليتناوب أعضاؤها اقتراضه تباعاً لاخراج مؤلفاتهم ، على أن توجه العناية بصفة خاصة لاخراج مؤلفات الشباب الذي كثيرا ما يذهب ضحية لآثائية الشيوخ » (١٠)

وكانت أولى هذه المؤلفات كتاب (رواد الشعر الحديث في مصر) لمختار الوكيل أحد أعضاء الجمعية التي كان فيها موجها الى خمسة شعراء الشباب ومعاونتهم وتشجيعهم ، ولعل والاعلان الذي نشر في أبولو عدد مارس ١٩٣٣ والذي يقول :

« ازدحمت مواد هذه المجلة ازدحاما منقطع النظير في تاريخ المجلات العربية بحيث اضطررنا الى وقف النشر لترجسة هريات فتزجرالد وليالي ناجي وغيرها مؤقتا حتى لا يفوتنا تقديم شعراء وأدباء الشباب الجاهولين » (١١)

لعل هذا الاعلان دليل على روح التعاون والتشجيع التي كانت تسبغ على أدباء الشباب

كتب مقالا يهاجم فيه هذا الاتجاه ، ويرد عليه
أبو شادي فيقول :

« وقراء أبولو يلحظون أننا ، مع احترامنا
لكل أثر فني سواء أكان تقليدي الصياغة أم
جديدها لم يقننا تشجيع الأساليب الجديدة
بإدئين بالقافية المزدوجة ، وسنشجع تدريجيا
نماذج الشعر المرسل والشعر الحر ، وإن كنا
نعتقد أن مجال التمثيل هو أنسب مجال لهما .
ولنا كل الثقة بأن الجيل الآتي سيعرف لهدين
الصربين من الشعر خطرها وسيحتفي بهما
الحفاوة الواجبة » (١٦) .

ولا تثير اتجاهات أبولو خواطر بعض المثقفين
فحسب ، ولكنها تثير أولا خواطر الشعراء
التقليديين الذين يرون أن هذه الألوان الجديدة
حزق وهذيان وتقليد معيب للشعر الأوربي ،
ولعل مقال الشاعر حسن الحطيم ، أبولو في
الميزان ، يصور لنا رأى المحافظين في هذه
الجمعية ومجلتها ، وهو يقول في بعض أجزائه :

« وفي الحق اني لأجدي مضطرا لأن أكاشف
صديقي الدكتور أبا شادي بأشفاقي عليه ما
يزغله «تجديد» في الأدب العربي أو الشعر
العربي . نعم أنا أشفق عليه وعلى مجهوده
الذي لو وجهه إلى ناحيته الواجبة لكان أكثر
فائدة أو أقرب إلى الفائدة ، في حين أنني لست
بمشتق على الشعر العربي ولا على الأدب العربي
فهما بخير والحمد لله . ولست أكرم صديقي
أبا شادي ولا المدرسة الحديثة الأخذة بمبادئه
أو الأخذ هو بمبادئها أنني أصبحت وكثيرون
مثل لا تطبق هذه التيارات العنيفة القوية التي
يحاولون أن يوجهوا بها الشعر العربي ، ولا
فما هذه القوائد التي تبث في ثقافة وتنصف
بقافية ثم تنتهي بقافية ؟ وهل قضيت اللغة عن
أن تدرك قوافي متحدة لقصيدة متحدة ؟ » .

ويضي المقال بعد ذلك مصورا رأيه ورأى
المحافظين في هذه البدع الأدبية في رأيهم ،
معيبا الشعر المنثور والمرسل والحر ، أخذا على
الجمعية حتى تسميه مجلتها باسم أعجمي .
ويرد أبو شادي على حسن الحطيم في هودة
الأستاذ المظن إلى سلامة موقفه ، مبينا خطأ
أراء الحطيم وزملائه من المحافظين (١٧) .
ويأخذ المحافظون موقفا آخر ، فقد فكروا في



أحمد زكي
أبو شادي

الزهرة ٠٠٠ في الوجود وما حوى وفيما خفي
وراه وانطوى ٠٠ » (١٢)

ولم تقف هذه الجمعية مؤيدة مذهبا شعريا
معينا ، فقد فتحت أبواب مجلتها لكل اللون
الشعر ، ولم يكن صهبا إلا تشجيع الطاقات
الشعرية الناشئة على الإبداع والخلق ، وإن
كانت لم تخرج عن مجال الشعر الفناني في
الغالب الأعم ، لولا محاولات في كتابة القصيدة
الرمزية والقصيدة الشعرية .

ولم يتابع شعراء أبولو إلا شادي في كتابة
المسرحية الفنائية ، وكانت ظروف المجتمع
المصري في هذه الآونة تسير اتجاهات التعبير
لا شعوريا للاحاساس بالمرارة واليأس نتيجة
للظلم السياسي وفقدان الحرية واطلام أفق
المستقبل ، فكان هذا الفناء الفردي الشاخي
الحزين .

وقد أخذت أبولو على عاتقها تشجيع كل
المحاولات التجديدية من شعر مرسل إلى شعر
حر إلى شعر رمزي ، وقصصى ووصفي ٠٠ الخ
ففرى مثلا بحثا لرمزي مفتاح عنوانه « الشعر
المرسل وفلسفة الإيقاع » يدعو فيه إلى الشعر
المرسل وإلى رحابته التعبيرية ، مبينا أضرار
القافية وعدم تناسبها لنا في العصر
الحديث (١٤) . كما نرى محاولة جريئة لخليل
شبيب يخرج فيها على الوزن الواحد مستعملا
عدة أوزان مختلفة في القصيدة الواحدة (١٥) .

ويثير هذا الشعر المرسل والشعر الحر
خواطر الكثيرين ومنهم محمد عوض محمد الذي



انشاء جمعية شعرية تناهض جمعية أبولو ،
فاجتمع محمد الهراوى ، وأحمد الزين ، وحسن
الخطيم ، وعبد الجواد رمضان معترزين انشاء
جمعية باسم (جمعية عكاظ) مع اصدار مجلة
بهذا الاسم ، الا ان فكرتهم لم تنفذ (١٨) .

ويخلص أبو القاسم الشابي أحد شعراء
جمعية أبولو أصول المعركة بين المحافظين
والمجتهدين فى مقدمة كتبها لديوان أبى شادى
(الينبوع) يقول :

« أما المدرسة القديمة فهي تزعم ان اللغة
عربية مراحا حصا لايسع الاصبوا محدوده
من التفسير واسس واخيل ، وهى تنم على
امدرسة الحديثة انها ستحدث فى الادب
العربى فنونا من ابيان مشبعة بما فى اروح
الاجنبية وادابها من طرائف التفكير والخيال
والاحساس ، وهى تدعى ان ذلك لا يلائم طبيعة
اللغة العربية ، ولا يتسجم مع ما تسميه
، لاسلوب العربى الصميم . اما المدرسة الحديثة
فهى تدعو الى كل ما تدفع به امدرسة القديمة
بدون تحرز ولا استثناء . هى تدعو الى ان
يجدد الشاعر ما شاء فى أسلوبه وطريقته
التفكير والعاطفة والخيال . وان يستلهم ما شاء
من كل هذا التراث المعنوى الصميم الذى يسهل
ما ادخرته الانسانية من فن وفلسفة ورأى
ودين ، لا فرق فى ذلك بين ما كان منه عربيا
أو اجنبيا ، وبالجملته فهى تدعو الى حرية الفن
من كل قيد يمنعه الحركة والحياة . وهى فى
كل ذلك لا تكاد تتفق مع المدرسة القديمة الا
فى احترام اللغة وقواعدها ، بل ان فريقا من
متطرفى المدرسة الحديثة لا يعدل بحرية الفن
شيئا ولا يحفل فى سبيل ذلك حتى بقواعد
اللغة واصولها » .

وتؤكد مجلة أبولو اتجاه مدرستها الى الأخذ
بالتقافة العالمية ، فيترجم بعض شعرائها عن
الانجليزية أو الفرنسية بعض القصائد ، ومن
أمثلة هذا الاتجاه ترجمة اسماعيل سرى
الدعشان لـ (ليالى الفريد دى موسيه) عدد
نوفمبر ١٩٣٢ ، وترجمة أبى شادى لـ (ربايعات
لقيام - المجلد الأول لأبولو - ص ٢٢٢)
وترجمة مختار الوكيل لقصيدته شلى (الى
قبرة - المجلد الأول - ص ٨١٥) ، بل ان



خليل مطران

وساعد فشل ثورة ١٩١٩ وانحراف رجال الاحزاب السياسية الى تحقيق مطامحهم الشخصية وفساد الحياة النيابية ثم سيطرة حكام طغاة على الشعب ومقدراته مثل اسماعيل صدقي ومحمد محمود على القضاء الياس في النفوس ، والنظر الى المستقبل المبهم بشئ من الحذر وعدم الاطمئنان ، وانكسرت هذه المشاعر على النخبة الشاعرة ، التي اخذت تعيش آلامها في هدوء ، وتعكس لا شعوريا موقف المذلة والجمود الذي يعانيه الشعب ، فآخذت الدعوة الى شمر الوجدان الفردي الذي يتغنى فيه الشاعر بالامة الخاصة او يهرب منها الى الطبيعة . . . مرجعا سعادته وشقاؤه الى ذاته والى ظروف حياته الخاصة والى القضاء والقدر الذي يكتي له الشاعر باسم الزمان غير مدرك انه لا ينفرد بهذا الشقاء لانه عام يكاد يشمل المجتمع كله ، او على الأقل أن جانباً كبيراً من أسبابه يرجع الى الأوضاع الفاسدة في هذا المجتمع (٢٠) .

ومن هنا كان اللون الرومانسي الذي عرفت به خالد المخرسي الشعرية ذات الأثر الكبير في حياة الشاعر العربي الحديث ، ولعلنا في عدد قادم نبين هذا الأثر ونوضح المدى الذي وصلت اليه في حركة التجديد .

بعض شعرها كتب شعرا بالانجليزية ، كما فعل ابراهيم ناجي الذي كتب قصيدة بعنوان « Through the Crowd » (عدد ديسمبر - ١٩٣٤) الا أن اتجاه شعراء أبولو ظل اتجاها ذاتيا) وقد ساعد على بلورة هذا الاتجاه ظروف الحياة التي صاحبت نشأة حركة التجديد وعملت على ابرازها ، فقد كان العصر عصر قلق وتوتر ، وتردد بين ماض عتيق ومستقبل مريب ، وقد بعثت المسابقة فيهم اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون وينبأ ما هو كائن ، فما بالك بالشاعر وهو أوسع خيالا من صائري الناس والطفهم حسا (١٩) .

هوامش المقال :

- (١٧) مجلة أبولو - المجلد الاول من ١٩٣٥ وما بعدها
- (١٨) مجلة أبولو - عدد يونيه ١٩٣٢ من ١٩٣٩
- (١٩) من مقدمة المقاد لديوان المازني ج ١
- (٢٠) فن الشعر - ص ٧٤ وما بعدها

مراجع البحث

- (١) فوق العباب - لأبي شادي مطبوعة - التعاون - ١٩٤٢
- (٢) مجلة أبولو في مجلداتها الثلاثة
- (٣) المنتخب من شعر أبي شادي - الطبعة السلفية - ١٩٣٦
- (٤) هوار أوبرا غنائية لأبي شادي - المطبعة السلفية - ١٩٣٦
- (٥) مسرح الادب - لأبي شادي - القاهرة ١٩٢٨
- (٦) أطراف الربيع - لأبي شادي - طبعة التصاون - ١٩٣٣
- (٧) ديوان المازني - ج ١ - ١٩١٧
- (٨) فن الشعر لمحمد محمود المكتبة الثقافية كتاب رقم ١٢ دار القلم - القاهرة

- (١) فوق العباب - ص ١ - من تصدير الديوان
- (٢) مجلة أبولو - عدد مارس - ١٩٣٣ - ص ٧٠٥
- (٣) المرجع السابق - عدد سبتمبر - ١٩٣٤ - ص ٤
- (٤) المرجع السابق - العدد الاول ص ٤٢
- (٥) مجلة أبولو - عدد سبتمبر - ١٩٣٢ - ص ٢ ، ٣
- (٦) تصدير المجلد الثالث لأبولو - عدد سبتمبر - ١٩٣٤
- (٧) المنتخب من شعر أبي شادي - ص ٣٧
- (٨) هوار ص ٨٩ .
- (٩) مسرح الادب ص ٩٣
- (١٠) مجلة أبولو - عدد سبتمبر - ١٩٣٤ - ص ٧٤
- (١١) المرجع السابق - عدد مارس - ١٩٣٣
- (١٢) أبولو - عدد سبتمبر - ١٩٣٤ من كلمة لمس كامل الصيرفي
- (١٣) أطراف الربيع - من دراسة بعنوان (في صحبة أبي شادي)
- (١٤) مجلة أبولو - عدد نوفمبر - ١٩٣٣ - ص ١١٢
- (١٥) مجلة أبولو - عدد نوفمبر - ١٩٣٢ - ص ٢٢٧
- (١٦) مجلة أبولو - عدد ابريل - ١٩٣٣ - ص ٨٤٧



.. ومشكلة الميتافيزيقا

بقلم: محمود رجب

.. وهل من الممكن على الإطلاق قيام شيء كالميتافيزيقا ؟ هذا هو السؤال الأساسي في فلسفة « كنت » ، فهناك ما يشبه الإجماع بين المفسرين على ذلك . ولكن ، ما المقصود « كنت » من إثارة هذا السؤال ؟ ، هل يستهدف من : أنه تأسيس الميتافيزيقا أم تقويضها ؟ ، أهو سؤال وضع لحساب الميتافيزيقا أم عسل حسابها ؟ . هنا يخلف المفسرون ، وينقسمون في الغالب قسمين رئيسيين ، كل منهما يأخذ بتفسير لفلسفة « كنت » بتعارض تام التعارض مع تفسير الآخر ، فاصحاب التفسير الأول ينظرون إليها على أنها أساس للعلم الطبيعي ، وقيمتها تكمن في استبعادها للميتافيزيقا . أما اصحاب التفسير الثاني فيعلنونها خطأه أولى وهو تأسيس ميتافيزيقا جديدة .

أنه يطلق على « كنت » اسم المعظم لكل ميتافيزيقا ، مثله مثل ياكوبى . وعند هيجل أن الفلسفة التي تستبعد الميتافيزيقا ليست فلسفة على الإطلاق ، كأنها معبد بلا إله ، أو قبة بلا شيخ !

اذن ، القول بأن كنت علو للميتافيزيقا ومعظم لها ، قول قديم . ولكن ، ما أبعد عن الحقيقة ، حتى لو صدر عن فيلسوف عظيم مثل هيجل ، وما أيسر تنفيذه ، حتى على قارئ عادى يقبل على فلسفة كنت بذهن خال من أية أفكار سابقة ! . فالميتافيزيقا كانت شغل كنت الشاغل . تدل على ذلك عدة أمور ، تبلغ في وضوحها مبلغا تدفع معه كل شك في مقصده الحقيقي ، منها ما هو بسيط في دلالته ويتمثل في تردد الكلمة نفسها (ميتافيزيقا) مرات

بأن كنت هادم للميتافيزيقا ليس بالتفسير الجديد الذى يقول به الكتليون الجدد والمناطقة الوضعيون فى عصرنا الحاضر ، وإنما هو قول قديم قدم « كنت » نفسه وخلفائه المباشرين ، فهيجل مثلا يأخذ - فى مقدمة الطبعة الأولى من كتابه « علم المنطق » - على فلسفة كنت أنها قد جعلت الأمة الألمانية تفقد اهتمامها بالميتافيزيقا . وفى « محاضراته عن تاريخ الفلسفة » يصفها بأنها قطعية وذاتية ، والسبب لدى جعلها دانغسة الصيت ، منتشرة بين الكثيرين ، هو أنها حررت الناس من الميتافيزيقا تحريرا تم دفعة واحدة ، وهو سبب سلبي ، أى لا يتمثل فى تقديم شيء ايجابى لهم . بل

والقول

أصلح الميتافيزيقا إذن هو المقصد الاسمي
 لعلمه « كنت » - هذا أمر واضح ، سهل
 إدراكه . ولكن ، إن كان ذلك كذلك ، فلماذا
 يعجز عن إدراكه أصحاب التفسير الأول ؟
 وما سبب ذلك ؟ يجيبون بـ « نعم » ، بل
 هادم للميتافيزيقا ؟ إن السبب يكمن - فيما
 يقول كولنجود - في أن « كنت » أنشأ لأول
 مرة نوعا من الفلسفة الجديدة ، أطلق عليه اسم
 الفلسفة الترنسندنتالية أو الفلسفة النقدية ،
 هدفها أن تستخدم تمهيدا للميتافيزيقا ، وإن
 تحفز الميتافيزيقي من الوقوع في أغاليل
 المنهج . والواقع أن هذه الفلسفة كانت ، في
 جوهرها ، أشبه ما تكون بمنساج بحث
 للميتافيزيقا . ولقد رأى كنت أن في مقدور
 الفيلسوف - متى سيطر على الفلسفة النقدية
 وأتقنها - أن يعود إلى عمله الأصلي ، ألا وهو
 التأمل الميتافيزيقي ، ومن ثم تستطيع
 الميتافيزيقا أن تتقدم بنفس الخطى الثابتة التي
 تتقدم بها الرياضة وعلم الطبيعة .

وهل هذا ، فلابد أن توجد في المستقبل
 - حسب البرنامج الذي وضعه كنت -
 فلسفتان مميزتان ، أولاهما هي مناهج بحث ،
 تصور كنت نفسه أنه قد قدمها إلى العالم في
 صورة نهائية كاملة - أما الثانية فهي فلسفة
 أساسية (تأملية) تستطيع - باهتدائها -
 بمناهج البحث هذه - أن تتقدم تقدما لا حد
 له . وعلى الرغم من أن هذا التقسيم يجذب
 الانتباه من أول وهلة ، فما لبث أن ظهر تفسير
 قاصر وغير مقنع ، ذلك أن كتاب « نقد العقل
 الحائض » قدم مشاكل مناهج البحث على نحو
 صارت معه شغل الناس الشاغل ، وأثار
 مناقشات أبعدت ، إلى حد ما ، هذه المشاكل
 عن الميتافيزيقا ، وجعلت تلك (أي الميتافيزيقا)
 تبدو لفترة من الزمن ، وكأنها موضوع ميت
 بل إن « كنت » نفسه لم تتضح في ذهنه
 العلاقة بين الشيشين ، فهو يرى مرة أن
 الفلسفة النقدية جزء من الميتافيزيقا ، وفي
 مرة أخرى يرى أنها تمهيد لها (٤) .
 من هنا ينشأ الاختلاف في تفسير كنت ،
 فهو يمثل جوهر فلسفته في النقد (نقد



(كنت)

كثيرة في مؤلفاته ، بل وجعلها عنوانا لبعض
 هذه المؤلفات ، ومنها ما هو عميق في مفاهيمه
 ويتجلى فيها بصرح به لأصدقائه ويقرره في
 كتبه بشأن الميتافيزيقا ، فعندما أرسل إلى
 صديقه مندلسون كتابه « أحلام صاحب رؤى
 ملوسة في ضوء أحلام الميتافيزيقا » كتب إليه
 يقول :

« انني لا أبعد ما أكون حين أأطو إلى
 الميتافيزيقا على أنها شيء تافه يمكن الاستغناء
 عنه ، لدرجة انني مقتنع تماما بأن الوجود
 الحق والدائم للجنس البشري لا يقوم الا عليها .
 ولا يكون الا بها » (١) .

إن « كنت » لم يبع هدم الميتافيزيقا
 ولا استبعادها ، وإنما استهدف إصلاحها
 وإحياءها ، والنهوض بها من عثرتها ، كيما
 تلحق بركب العلوم الرياضية والطبيعية ،
 ففي كتابه « المدخل إلى كل ميتافيزيقا مقبلة
 تريد أن تكون علما » يقول :

« بما أن الطلب على الميتافيزيقا دائم
 لا ينقطع أبدا - ذلك أن مصالح العقل البشري
 الكلي ترتبط بها ارتباطا لا ينفصم - فيجب
 أن نعتزف بأن إصلاحا شاملا ، أو بالأحرى
 ميلادا للميتافيزيقا على نحو جديد تماما لم
 يسبق إليه ، هو أمر لا مفر من حدوثه ، بغض
 النظر عن العقبات التي يمكن أن تعترضه
 فترة من الزمن » (٢) .

المعرفة (أم في نهاية النقد ؟ - بعبارة أخرى ،
هل النقد هو الدليل على الميتافيزيقا أو هو
التمهيد للميتافيزيقا جديدة ؟ »

أصحاب التفسير الاول يجدون أن مغرى
فلسفة « كنت » كامن في النقد ، ويهملون
الميتافيزيقا الجديدة ، التي لم يتبها ، على
الرغم من أنها كانت هدفا أساسيا من أهدافه .

أما أصحاب التفسير الثاني فهم - على
العكس - يعدون النقد تمهيدا للميتافيزيقا
الجديدة ، التي خطتها « كنت » ورسم أبعادها ،
تاركا تمامها لمن يجيء بعده .

وأنصار هذا التفسير الأخير يعدون كنت
مدافعا عن الميتافيزيقا ومؤمسا لآركانها .
وهذه هي مزية هذا التفسير التي تجعلنا نميل
إليه أكثر من ميلنا إلى التفسير الاول الذي
ينكر اهتمام « كنت » بالميتافيزيقا . وليس
معنى هذا أن نقلل من أهمية هذا التفسير ،
وخاصة في جانبه الذي يظهر أهمية محاولة
« كنت » في تأسيس العلم الطبيعي بالقول أن
فلسفته بحر خضم - حاضر في الكتلون - ولم
ينج منه الا القلون - جاءت مباحه من منيعين
رئيسيين : العلم الطبيعي الحديث والانطولوجيا
التقليدية ، ففي هذه الفلسفة نجد دعما لأسس
الطبيعة وما بعد الطبيعة على السواء ، وهي
نظرية في المعرفة أو مبادئ المعرفة ونظرية في
الوجود معا . والفظة التي وقع فيها أصحاب
التفسير الاول أنهم تصوروا أن البحث في
المبادئ يستلزم عند « كنت » استبعاد
الميتافيزيقا ، وما دروا أنه ميتافيزيقا أيضا .
وهذا ما أدركه « كنت » نفسه ، فقد أورد
تعريفات كثيرة للميتافيزيقا تدل على ذلك .
فضلا عن أن هذا ما هو بالشيء الجديد ، فلقد
كانت الميتافيزيقا عند أرسطو بحثا في المبادئ
إلى جانب كونها بحثا في الوجود بما هو
موجود .

ففي بحثه « سؤال الجائزة : ماهو التقدم
الفعل الذي أحرزته الميتافيزيقا في ألمانيا منذ
أيام ليبنتس ومؤلف ؟ » يقول « كنت » :

« إن الميتافيزيقا ما هي الا مذهب يضم
جميع مبادئ معرفة العقل النظري الخالص
خلال التصورات أو هي - باختصار - مذهب
الفلسفة النظرية الخالصة (٤) » .

وفي « نقد العقل الخالص » ينهب إلى أن
الميتافيزيقا هي :

« مذهب العقل الخالص ، أي العلم الذي
يكشف - على نحو متسق منهجي - مجموع
المعرفة الفلسفية (سواء كانت حقيقية أو
زائفة) والتي تصدر عن العقل الخالص » (٥) .
ولئن كان التعريفان السابقان يهتمان بمنهج
الحصول على المعرفة ، فثبت تعريفات أخرى
تعنى بموضوعات المعرفة ، ففي هامش أخيف
إلى الطبعة الثانية من « نقد العقل الخالص »
يقول « كنت » :

« إن للميتافيزيقا ثلاث أصكار فقط ،
تغلظها موضوعات خاصة لمباحثها ، هي : الله
والحرية والخلود . . وما لمشاكل الأخرى التي
يتناولها هذا العلم الا مجرد وسائل تستخدم
لبطل هذه الأفكار وتأسيس حقيقتها (٦) » ،
إلى أن هذه الأفكار الثلاث تؤلف الجزء الرئيسي
للميتافيزيقا ، وتمثل غايتها النهائية ،
وما الأجزاء الأخرى الا أجزاء ثانوية ووسائل
لدرك هذه الغاية .

وفي « سؤال الجائزة » يعبر كنت عن هذا
التعريف الأخير تعبيرا مختلفا بقوله : « إن
الميتافيزيقا هي العلم الذي ينتقل من معرفة
المحسوس إلى معرفة ما فوق المحسوس ، كما
يدل على ذلك الاسم القديم (اليوناني) الذي
أطلق على هذا العلم ، أي « ميتاتافيزيقا »
(= ما وراء الطبيعة أو ما بعد
الطبيعة) (٧) » .

لكن القول بأن الميتافيزيقا تهدف إلى معرفة
الأفكار التي تجاوز نطاق الحس والمحسوس ،
وتقع في عالم ما فوق التجربة وما وراء
الطبيعة - لا يعني أن « كنت » يستبعد من
مجالها معرفة الأشياء المحسوسة ، بل على
العكس ، يرى أن الميتافيزيقا تشمل معرفة

هذه الأشياء بوصفها جزءاً تمهيدياً لبلوغ أفكارها الرئيسية ، ففي « سؤال الجائزة » يقول :

« ان الانطولوجيا (بوصفها جزءاً من الميتافيزيقا) ما هي الا مذهب لجميع تصورات الذهن ولجميع المبادئ طالما أن هذه التصورات والمبادئ تعطي للحس ، وطالما أنها تتعلق بموضوعات يمكن تجربتها ، فهي لا تمس ولا تتناول ما هو فوق الحس الذي يعد الغاية النهائية للميتافيزيقا . وعلى هذا فالانطولوجيا تنتمي الى الميتافيزيقا ، بوصفها تمهيداً Propadentik ، بوصفها مدخلا أو حديقة اعمامية للميتافيزيقا بمعناها الصحيح . ويطلق عليها (أى على الانطولوجيا) اسم الفلسفة الترنسندنتالية لأنها تنطوي على سائر شروط المعرفة وعناصرها الاولى ، على نحو قبلي » (٨) .

والذي يهمني في هذا النص أن « كنت » يرى أن معرفة الأشياء المحسوسة تنتمي الى الميتافيزيقا ، انتماء غير مباشر على الأقل ، بالرغم من أنها تكون الغاية الرئيسية للميتافيزيقا . ولعل تفرقة بين سبينوزا وبين موضوعات الميتافيزيقا ومطالبتها (٩) توضح هذا الامر عند « كنت » ، فالوجودات التجريبية أو الأشياء المحسوسة التي تبينها انطولوجيا « كنت » تنتمي الى ما يطلق عليه ابن سينا

موضوعات الميتافيزيقا أما الافكار المجاوزة للحس والمحسوس ، والتي تمثل غاية الميتافيزيقا عند « كنت » ، فهي تنتمي الى ما يسميه ابن سينا باسم مطالب الميتافيزيقا .

ان التقدم الذي احرزته العلوم الرياضية والعلوم الطبيعية لدليل بين على أنها علوم ممكنة حقيقية وبالعقل . أما الميتافيزيقا فلم تقدم ، لأن تاريخها حافل بالنقاش والاختلاف لذلك ، استقى في ذهن « كنت » السؤال التالي

كيف يمكن الميتافيزيقا أن تكون ممكنة بوصفها علماً ؟

هذا هو السؤال الاساسي في فلسفة كنت .

لكن هذا السؤال يفترض سؤالاً آخر سبق منه هو :

هل الميتافيزيقا ممكنة بوصفها نزوع طبيعياً في الانسان ؟

عن هذا السؤال الأخير أجاب كنت بالإيجاب في « مقدمة فلسفته » كتيبه ، ففي « نقد العقل الخالص » يقول

« على الرغم من أننا ننظر الى الميتافيزيقا على أنها قد أخفقت حتى الآن في محاولاتها ، فهي مع ذلك علم ضروري تماماً لطبيعة العقل البشري » (١٠) .

ويذهب في موضع آخر من نفس الكتاب الى أننا مهما وجهنا اليها من انتقادات ، فسوف تعود اليها كما تعود الى المحبوبة الغالية بعد خلاف وهجران ، لأننا مهتمون هاهنا بغايات أساسية ، غايات لا محيص للميتافيزيقا عن أن تشغل بها على الدوام (١١) » .

« ولئن كانت العلوم الرياضية والعلوم الطبيعية ، والمعرفة التجريبية على وجه العموم وسائل لغايات عرضية ، فهي - في النهاية - وسائل لغايات ضرورية وأساسية للانسانية . . . ولذلك ، فالميتافيزيقا هي تمام كل ثقافة للعقل البشري (١٢) » .



وفى « المدخل الى كل ميتافيزيقا » يقرر أن الميتافيزيقا هي « الطفل الأثير لفلانا (١٣) » . وكما أن الإنسان لا يستطيع أن يحيا بلا تنفس فهو لا يقوى على أن يتخلى عن الميتافيزيقا (١٤)

لكن القول بأن للإنسان نزوعا طبيعيا نحو الميتافيزيقا ، غير كاف لإثبات أن الميتافيزيقا ممكنة بوصفها علما ، لاننا لو اهتمنا هذا الروح وتركناه دون رعاية وتنمية فسوف يؤدي الى الوقوع فى الجدل والفسلفة ، وعلى هذا ، فلكي نقيم دعائم ميتافيزيقا علمية ، لابد أن يكون هناك نقد للمعرفة العلمية .

« والنقد - فى نظر « كنت » - هو ، بالنسبة للميتافيزيقا المدرسية المتبدلة كعلم الفلك بالنسبة للتنجيم ، فهذه الميتافيزيقا ان هى الا علم زائف ، مليء بالفسطاطات السفسطائية (١٥) » .

ان النقد - فى نظر « كنت » - هو الوسيلة التى بمقتضاها تنتقل الميتافيزيقا من مرحلة الروح الى مرحلة العلم . ونسأ اعاجبه من مرحلة داخل الميتافيزيقا نفسها . ولقد وجد ، كتب ييه وبين الانطولوجيا التى هى جزء اول من اجراء الميتافيزيقا ، التى يعسها - تبعا للاستعمالات التأملية والعملية لعمل - ان نوعين : ميتافيزيقا الطبيعة ، وميتافيزيقا الاخلاق .

أما النوع النوع الاول فهو ذلك الذى يتضمن كافة المبادئ العقلية الخالصة التى تقوم عليها المعرفة النظرية . وأما النوع الثانى فهو ذلك الذى يتناول المبادئ التى تعين - قبليا - كل فعل .

ونقد « كنت » ليس نقدا للميتافيزيقا من خارجها ، مثل النقد الذى يوجه اليها الفلاسفة التحليليون والماركسيون والمناطق الوضعيون فى أيامنا هذه ، بل نقد من داخل الميتافيزيقا ، يستهدف احيائها لا تقويضها . صحيح أن تقدم المعرفة التجريبية كان بمثابة المحاز الذى نبه الاذهان الى عقم الميتافيزيقا واخفاها . وهذا ما قامت بتبيينه النزعتان : التجريبية

الانجليزية ، والوصفية الفرنسية . لسكن هاتين النزعتين لم تكونا « من صلب » الميتافيزيقا ، بل كانتا « من دم غريب » عنها .

بعبارة أخرى نقول : ان النقد الذى يوجه اصحاب هاتين النزعتين - واحفادهم فى العصر الحاضر - يتخذ ازاء الميتافيزيقا موقف الغاضى . « ينظر ويعكم من فوق ومن الخارج » . أما نقد « كنت » - ونقد هيدجر فى عصرنا - فهو يتخذ ازاء الميتافيزيقا موقف المواطن الصالح . فهو شرط ضرورى لوجودها ، وعامل من عوامل اصلاحها . لذلك لم يستخدم « كنت » النقد معول حدم للميتافيزيقا بأسرها ، بل نظر اليه على أنه جزء تمهيدى للميتافيزيقا الجديدة ، الميتافيزيقا بوصفها علما ، ووكل اليه مهمة تحديد اختصاصات كل من العقلين : النظرى والعلى .

ومنذ القرن التاسع عشر والفلسفة التقليدية تنقسم الى ثلاثة أجزاء رئيسية : نظرية المعرفة والميتافيزيقا أو الانطولوجيا ، والفلسفة العملية . وكل هذه الأجزاء تندرج - عند « كنت » - فى الميتافيزيقا .

ولقد كان مصطلح « نظرية المعرفة » مصطلحا جديدا فى القرن التاسع عشر ، لكن المعروف أن كتاب « كنت » ، « نقد العقل الخالص » يعد أساس هذه النظرية ومنبعها ، « فكنت » نفسه يطلق عليها اسماء متعددة مثل : ميتافيزيقا الميتافيزيقا ، والفلسفة الترسندنتالية ، أو النقد ، ووجد بينها وبين الانطولوجيا .

وبينا كانت الميتافيزيقا التقليدية توحيد بين الميتافيزيقا والانطولوجيا من ناحية ، وتوحيد بين النقد ونظرية المعرفة من ناحية أخرى ، نرى أن « كنت » نفسه لم يرد لنظريته فى المعرفة أن تكون غاية فى ذاتها ، ولم يرد لاساس العلم الطبيعى أن يكون هو الغاية النهائية لنقده . لقد كانت ميتافيزيقا الطبيعة أساسا للعلم الطبيعى ، لكنها لم تكن الا جزءا تابعا للميتافيزيقا . ولم يكن استنباط المقولات الذى جاء فى « نقد العقل الخالص »

التقليدية عن الميتافيزيقا يعد في الحقيقة ثورة
قد تكون أشد خطرا من ثورته الكوبرنيقية .

فالنقطة الاساسية في فلسفة كنت هي
اعترافه بسمو العقل ، معارضا بذلك فكرة
كوبرنيكوس التي جعلت من أرضنا نجما
ضئيلا صغيرا في النظام الشمسي الضخم .
أما فلسفة « كنت » فقد جعلت من عقلنا سيذا
على الطبيعة . و « كنت » الذي تأثر بنظرية
نيوتن الفيزيائية وفلسفة التنوير ، والذي
بدأ حياته الفكرية عالما طبيعيا ، لا يستطيع
أن يهمل الصلح الشامل لقوانين الطبيعة ،
ومن ثم فهو يعترف صراحة بأن الطبيعة لا بد
أن تكون نظاما يتفق ويسير في انسجام تبعا
للقانون ، وهو من ناحية أخرى يعتقد في نظام
معقول ، مستقل تماما عن عالم الطبيعة .
وهذه فكرة حديثة لنظرية قديمة عن : العالم
المحسوس والعالم المعقول ، أو عالم الشهادة
وعالم النيب ، أو ملكوت الطبيعة وملكوت
الروح .

ويظهر كنت : أنه يفصله العالم المعقول
عن العالم المحسوس ، وقصره المعرفة التي
تجني عن غريز الذهن على المحسوس . قد
أقر سلافا دائما بين العالمين ، فالعلم الطبيعي
يستطيع أن يتطور ويتقدم في طريقه الخاص ،
حرا من أي تدخل روحي . ولكن هذا السلام
فرض قيودا قاسية على العقل التأمل ، ذلك
أن تنازل « كنت » عن محاولة إقامة ميتافيزيقا
نظرية يتضمن خطأ تاما للعمل التأمل .
وهو عندما ذهب إلى أن موضوع التجربة لا بد
أن يعطى أولا لبيان حسي ، أكد في الواقع أننا
لا نستطيع أن ندرك إدراكا نظريا الا الطبيعة
المادية . و « كنت » لا يعد هذا انكارا تاما
للموضوعات المفارقة للحس ، ذلك أنه نقلها
من مجال النظر إلى مجال العمل . وعلى هذا ،
أصبحت موضوعات للايمان الأكثر منهجا
موضوعات للمعرفة .

لقد اعتقد كنت أنه نجح في تجنب المادية
والإلحاد عن طريق فصله العالم المادي عن العالم
الروحي ، والطبيعة عن الاخلاق ، قاصرا

ضروريا للرياضة والعلم الطبيعي ، وانما كان
ضروريا « لعلم آخر هو الميتافيزيقا » (١٦) .
فهذه الميتافيزيقا هي العلم الذي يتناول كلا
من التصورات الطبيعية التي تطبق دائما على
التجربة ، وتصورات العقل التي لا تعطى أبدا
في أي تجربة ممكنة (١٧) . ونتائج الرياضة
الخالصة والعلم الطبيعي الخالص ان هي الا مبن
لمعرفة عقلية تساعد على القيام بفكرة جديدة ،
فمقصود « كنت » من « نقد العقل الخالص » هو
أن يبين منهج وحدود المعرفة العقلية لموضوعات
ما فوق الحس (١٨) . لكن بعض المفسرين يميل
مع ذلك الى تناول « نقد العقل الخالص » على
أنه نظرية في المعرفة ، لأنه أنكر على العقل
النظري معرفة الوجود المفارق ، وأباحها للعقل
العمل وحده .

لقد كانت الميتافيزيقا منذ أرسطو علما
نظريا ، معرفة منظمة للعمل التاملي ، فاذا
حدث ونظرنا الى هذه الميتافيزيقا على أنها
مستحيلة ، فسيترتب على ذلك فقدان
الميتافيزيقا معناها الحقيقي ، حتى لو قلنا انها
ممكنة عن طريق العقل المعقول .

والحق أنه لتفكير جديد لا يخلو من لغزية
وجرأة - ذلك الذي يقول باستحالة الميتافيزيقا
بوصفها معرفة نظرية ، ولا تكون ممكنة
الا بوصفها معرفة عملية ، ذلك أن أحدا
لا ينكر أن الصورة المثالية للمعرفة صورة
نظرية ، على الرغم من أنها كانت في الاصل
أداة للعمل .

ومن المسلم به عامة أن المعرفة التي تدور
حول أمور حياتنا اليومية المباشرة معرفة
عملية ، أما معرفة الموضوعات المثالية المجردة
أو المفارقة للحس ، فهي معرفة نظرية . لهذا
السبب جعل أرسطو من الصورة الخالصة
المفارقة للمادة - مثل الله والروح - موضوعا
للمعرفة النظرية . ومن المسلم به أيضا أنه
ما دامت موضوعات الميتافيزيقا مفارقة للحس ،
فلا بد أن تكون معرفتها - ان كانت ممكنة -
معرفة نظرية ، وانكار « كنت » لهذه الفكرة

إذا كانت الاخلاق نفسها أمرا ضروريا ،
والمقل النظرى قادرا على مواجهة مثل هذه
المدمية التامة ، والحق أن الوجوديين المعاصرين
- وخاصة هيدجر - هم الذين تجرأوا على
 طرح أفكار من هذا القبيل .

ذلك هو موقف كنت من الميتافيزيقا .
والحق أن الفلاسفة المعاصرين جد حريصين على
تفسير هذا الموقف تفسيراً يتمشى مع وجهة
نظرهم الخاصة ، كأنه ركيزة يستندون عليها
ويدعمون بها موقفهم ، فمن بينهم من رأى
أنها بحث فى الوجود ، وغالبا ما يتقلب هذا
البحث الى بحث فى الموجود الأعلى ، أى الله ،
بحيث تصبح الميتافيزيقا وكأنها اتولوجيا ،
ومنهم من عد الميتافيزيقا بحثا فى الوجود بما
هو وجود (هيدجر وهارتمان) . بل أن من
ينظر الى الميتافيزيقا على أنها قضايا فارغة من
المعنى ، ومن يبيع استبعادها ، يرجع ويستند
الى كنت لاثبات دعواه (المناطقة الوضعيون) .

المقل النظرى على الاستخدام التجريبي وحده،
وجعل السيادة والسمو للمقل العمل على العقل
النظرى ، لأن كل اهتمام هو - فى النهاية -
اهتمام عملي ، وقيمة العقل التاملى لا تتحقق
الا بالاستخدام العمل للمقل .

وفكرة سمو العقل العمل قد ينظر اليها
على أنها ارماس بالبرجمانية ، ولكننا لو نظرنا
اليها نظرة ميتافيزيقية لوجدناها مجرد تصور
عادى . لأنه اذا كان العقل العمل أمرا مقبولا
بحجة أن كل اهتمام هو - فى جوهره -
اهتمام عملي ، فعندئذ تصبح الفلسفة - فى
النهاية - خادمة للدين والاخلاق . ان الاهتمام
الفلسفى يتطلب - على العكس من ذلك - أن
يكون العقل موجها للاهتمامات ، مسيطرا
عليها ، مؤثرا فيها . وباسم العقل النظرى
لا يحق لنا أن نتساءل عما اذا كانت أفكار
« كنت » الثلاثة : الله والحرية والخلود ،
ضرورية للأخلاق فحسب ، بل ايضا يجب أن
نتساءل ، باسم هذا العقل النظرى ، عما

وعلى هذا ، فتفسير موقف كنت من الميتافيزيقا ، على جانب كبير من الاهمية عند
الفلاسفة المعاصرين ، ولا شك أنهم قد اقادوا جمعا من نقد كنت للميتافيزيقا الدجماطيقية،
القطعية ، وان أساء البعض فهم هذا النقد وعده نقدا يشمل جميع أنواع الميتافيزيقا او
الميتافيزيقا بمعناها الواسع (المناطقة الوضعيون) . لكن ، هناك من نظر الى هذا
النقد على أنه شرط ضرورى لتأسيس الميتافيزيقا وإقامتها على أسس جديدة ، فلا بد من «تجاوز»
او «قهر» الميتافيزيقا التقليدية ، كيما تناسس الميتافيزيقا على أرض جسيديدة ، هي أرض
الوجود (هيدجر) .

1) Quoted from Paulson, Kant, eng. tran. N.Y. Ungar Co., 1963, P. 241.

2) Kant, Prolegomena à toute Méta-physique future..., trad. fran., Paris, Vrin, 1941, P. 9.

3) Collingwood, An Essay on philosophical Method, London, Oxford, 1933, PP 20-21

4) Kant, Die Preisfrage..., Kant's Sämmtliche werke, Band VIII, Leipzig, 1868, P. 521

5) Kant, Critique of Pure Reason, eng. tran. by Kemp Smith, London, Macmillan, 1950, P. 659

6) ibid., P. 325.

7) Preisfrage, P. 576.

8) ibid., P. 520.

٩) ابن سينا : « الشفا » ، الاليات ، الجزء الاول ، تحقيق الآب فتاوى وسعيد زأيد ، القاهرة ١٩٦٠ م ، ص ٤٦

10) Critique of Pure Reason, P. 54.

11) ibid., P. 664

12) ibid., P. 665

13) Prolegomena, P. 141.

14) Prolegomena, P. 160.

15) ibid., P. 158.

16) Prolegomena, P. 105.

17) ibid., P. 105.

18) Critique of Pure Reason, P. 46

القصة

في الأدب المصري القديم

يقدم : د. أحمد عبد الحميد يوسف



١

الفن من السمات والنقش والتصوير ، فلقد وضعوا كذلك الأسس الأولى في بناء الفكر الإنساني والانتاج الأدبي الرفيع ، وانجسوا لنا «ديناميكي» فينا ونجد له في نفوسنا سمورا بالرحم والاعجاب ، وحسب الذين ينظرون في أدب المصريين الأقدمين أن يعلموا أنهم خرجوا للناس كثيرا من الصور والعبارات التي فرضت نفسها على آداب من جاورهم من الأمم والشعوب ثم وجدت سبيلها إلى كتبنا المقدسة التي أثرت في آداب العالم القديم والحديث ، وقد كان طبيعيا أن تتحدث الكتب المقدسة إلى الناس بما كانوا من قبل يألون من الصور والأخيلة والعبارات ، ونعرف مما وصل إلينا أنهم كتبوا في أكثر أغراض الأدب وفنونه وكان لهم في فن القصة قدم راسخ استطاعوا أن يصلوا بها إلى شأو رفيع .

ومع ذلك فما كان العالم الحديث ليحرف عنهم ذلك قبل عام ١٨٥٢ . حين قدر للسيدة الانجليزية اليزابيث دور بيني أن تشتري في إيطاليا قرطاسا من البردى المصري القديم ، حملته - في طريقها إلى وطنها - إلى حيث عرجت على متحف اللوفر بباريس فعرضته على عالم الدراسات المصرية القديمة دي روجيه ،

أبرز ما عرف به المصريون القدماء من آثار العمارة الهائلة والبناء الشاهق العظيم ؟ فلا تكاد تمثلهم إلا شعبا يبنون قد استغرق نفسه ووقته على اقتطاع الصخر وتطويعه ليرتفع به بناء ضخما فخما في اهرامات هائلة ومعابد عظيمة باذخة ، فإذا نظرنا فيها وما تحوى من التصاوير وما تواتر عنهم من الأساطير قلنا أنهم انما كانوا شعبا قد وهب حياته للعبادة واستغرق نفسه في تراتيل الكهان وأسرار الدين .

ولكن المصريين ، في واقع الأمر ، انما كانوا يحيون حياة خصيبة حافلة بالعمل والنشاط ، عامرة بالحركة والحياة ، فلا يكاد المرء ينظر في جانب من جوانب حياتهم حتى يظن أنهم انما اندفعوا فيها ومرتغوا لها فلم ينصرفوا عنها إلى ما سواها . ومع ذلك فقد كانوا على ما نعرف لهم من الجهد والعزم في فنون التشييد والبناء شعبا تميل نفسه للكلم الجيد ويتأثر بالقول البليغ . ولئن كان قد اشتهر عن المصريين ما خلفوا من الحضارة المادية من العمارة وآيات



عصره من كبار علماء الدين وكهانه الذين شفقوا بالسحر وحرسوا على اقتناء كتبه وتحفيها في مطابخها أينما كانت ، ثم تعاقبت من بعد ذلك الكشوف فيما وعث قراطيس البردي من أدب المصريين ، فكشف جودوين في المتحف البريطاني سنة ١٨٧٤ ضمن مائديه من أوراق البردي عن قصة القدر المحتوم وقصة فتح يافا ، وفي القاهرة كشف عن بقية قصة من قصص الحب ، وفي مسنت بطرسبرج (ليننجراد) عن قصص أخرى أهمها قصة البحار الغريق وفي برلين نشر ارمين قصص خوفو والسحرة وذلك فضلا عما كشف من قصص الفلاح الفصيح وسالزهي وسقندع وأمير بختن ورنامون وإذا العالم يؤمن بما كان لهذا الشعب القديم العريق من أدب أصيل تناول الانسودة الدينية وأهازيج الحب كما تناول القصة بما فيها من دلالة على النضج العقلي المنتج والقدرة على التأليف والسبك .

٢

كان للرواية والقصة في حياة المصريين الدينية والفكرية والسياسية أثرها البعيد ، فما كادت الحياة تنفس على صسلاف ابواذي وينظر المصري من حوله الى ظواهر الكون ومعالم موطنه حتى ذهب في تأويلها مذاهب ونظر في أصولها نظريات ، ولم يكن الكون من حوله - كما نظر اليه وأحس به - جامدا ولا خاليا ، وإنما كان كما آمن به عامرا بالحياة ، تترقق في فيه روح واحدة يستوى في ذلك ما يرى من السهل والجبل وما يروعه من البروق والرعود ، ولقد تصدى الانسان يومئذ لتفسيرها وتأويلها حيث رأى فيها قوى يصطرح بعضها مع بعض فكان أن رد ظواهر الكون الى آلهة حية نشأت عن اله واحد أوجد في محيطه أزل عظيم - نفسه بنفسه ، وكان له ملك الأرض يومئذ يوم لا مخلوق سواه ، ثم قبض الاله على

عاقدا بتلك النصوص الهيراطيقية تنبلج أمام ناظره عن قصه يروعه منها أنها من صروب الأحاديث من ألف ليلة وليلة ، ويتكشف من حياة المصريين منها جانب لم يكن معروفا لمن كانوا يظنون اعلم بها خاصة فضلا عن عامة المثقفين ، لم تكن حياة المصريين اذن جدا صاروا كلها ولا كدما كلها ، ولا كان فكرهم راسيا في أغلال الدين ونصوصه لا يتحولون أو إنتاج لهم التحول عنه ، بل لقد كان لهم من حياتهم جانبها السهل اللين ومن فكرهم المر التاضح ما يثمر عن أحاديث الدنيا كما أفاض تراثيل الدين . ثم تؤول تلك البردية التي تحوى قصة الأخوين الى المتحف البريطاني الذي اشتراها من صاحبتها بعد أن أعلن متحف للوفر عجزه عن شرائها ، ولكنها تثير مع اعجاب العلماء والمثقفين ما لا يكاد يحصى من الدراسة والترجمة والتحليل والتعليق .

ثم كان على العالم أن ينتظر من بعد ذلك اثني عشر عاما تظل فيها قصة الأخوين نصا لا نظير له فيما كان يثمر عليه أثناء ذلك من الآثار وقراطيس البردي ، وشيئا مريدا في الدراسات المصرية القديمة على كل حال . ثم تشاء المقادير أن يرحل الى النور من أرض دير المدينة بالأقصر طائفة أخرى من البردي عليها بعض نصائح الآباء للأبناء وأدعية الدين وذلك مع قصة أخرى من قصص السحر بطلها خنم م واسي بن رمسيس الثاني ، وكان في



فتروى كيف نشأت منه السموات والأرض
وكانتا رتقا فتق بينهما الهواء ، ثم نشأ عنهما
آلهة أربعة هم ايزيس واوزيريس وسيت
ونفتيس . ولقد كانت هذه الاسطورة منابع
لكثير من الاقاصيص والروايات التي تتحدث
عن تلك الآلهة وما وقع بينهم من أحداث ، ولكن
مناطلها لم يكن التسليية واللهو أولا ، وانما
كان بعضها يجتهد في رد ما الح على تفكيره من
الاسئلة مما تخيل من أمرها وما افترض لها
من سيرتها ، فإذا كان رع الإله الأكبر حاكما
في الأرض من قبل فلم يصعد الى السماء فأقام
فيها شمساً مشرقاً على العالمين . قالوا انه
انما سئم الأرض وحياة الناس فصعد ليجلس
في السماء التي تخيلوها بقرة هائلة تقف
بقوائمها على أركان الأرض .

وقد ورث اوزيريس - مع اخته ايزيس التي
صارت له زوجا - ملك البلاد والعباد - فكان
مثال الحاكم الصالح والماعل الرشيد ، فعنه
على ذلك أخوه ست فطوعت له نفسه قتل أخيه
فقتله وألقاه في النيل اذ طمح في الملك وإتفاه
لنفسه . وتخرج ايزيس ضاربة في الارض بحثا
عن رفاة زوجها فتعقبه الى لبنان حيث حللة
أمواج البحر من مصب النيل ، فخطتله الى الخراج
الدلتا حيث تضع مولودها الذي حملت به من
روحه فارضعته وسهرت على تربيته حتى بلغ
أشداه وطلق يطالب بالملك والانتقام لأبيه من
قاتله . ولقد كان ما وقع بين اوزيريس وزوجه
وولده من ناحية وبين ست من ناحية أخرى
مصدرا خصيبا لكثير من الروايات والاقاصيص
التي ترددت في اسماع الزمان على مدى تاريخ
مصر ، منها ما وصل الينا سليما أو كالتسليم
ومنها ما وصل الينا عبارات وأصداء تشير الى
كثير مما روى في ذلك من الأحداث ، وكان
المصريون قد اتخذوا من تلك القصة تاريخا
يحدثون به عن أصولهم الأولى في أحقاب الماضي
البعيد ، وقد رأى العلماء حقا فيما تواتر الينا
من تلك الأحداث المروية أصداء وقصص من
التاريخ البعيد ، ولكنها ليست أبواب الرمز
واستخفت من تحت المسوح من عقائد الدين ،
ثم ظلت على كل حال من المنايع التي لم يتغيب
معينها للقصة والاسطورة طوال تاريخ مصر

القديم . وقد قدح من فكر المصريين في هذا
الميدان ما تمتعت به قصة ايريس واوزيريس
هذه من الذبوع بين الناس ، وما حظيت به
ايزيس خاصة من الحب وما شاع عنها من
رسوخ علمها بالسحر وما حبيت به من الحيلة
والكر ، وذلك فضلا عما آمنوا به من عنايتها
بهم ورعايتها لهم ، فهي مانعة الحياة ومفرجة
الأكرب ، فكانت لذلك من أصحاب « أدوار
البطولة » في كثير من القصص الذي يصور
قدرتها على السحر وحيلتها في تحصيل ما تريد
من أسرار . ولعل ما تبوءه شخص هذا
النالوث الإلهي من الحب في نفوس المصريين انما
كان بحكم ما تمتموا به من طابع انساني يتكرر
في حياة الأسرة المصرية والمجتمع المصري فهي
انما تعالج قصة الأسرة التي يوت عنها رجلها
عن طفل صغير ثم ما يعقب ذلك من النزاع
والتخاصم بين أخوة المتوفى وبين زوجته
المستضعفة على الأثر وحق اليتيم . بل لقد
كانت هذه القصة ملهما لقصص أخرى أراد
مؤلفوها أن يخرجوا ببعضها عن صيغة الدين
وما يسيطر عليها من شخوص الآلهة الى صيغة
هي أقرب الى الدنيا ، وذلك لتهديب الأخلاق
وتربية الاعراق .

كانت عقائد الدين وما نبغ عنها من الاساطير
اذن ملها لحيال المصريين وحافزا لهم على انشاء
الاحداث وتأليفها بعضها مع بعض ، أي أنها

ليسمى المشاعر ويذكر الحساس ، وانتشرت القصص والأحاديث التي تصور ظلم الهكسوس واقتنائهم وتستنكر بقامهم حتى هبت مصر عن بكره أبيها فاجلتهم عن البلاد وظهرت منهم الأرض ، فبدأت منذ شبت حرب التحرير عهدا زاهرا مجيدا وتغلقت في نفوس أبنائها الروح الحربية والزعة الوطنية ، وأقبل الشهاب على الجيش ينخرطون فيه ويندفعون في مماركه ، ثم يفخرون بما شهدوا من ضروب الشجاعة والاقدام تحت لواء الملك الذي لم يكن أقل اعتزازا وفخرا ، ثم كان لقيام الامبراطورية واختلاط المصريين بين حولهم من الشعوب وما تدفق على انبلاء من ثروة وما تمتعت به يومئذ من الرخاء والترف اثره العميق في حياتها وحضارتها وحظي الادب بنصيب وافر من الثراء والحسب ، فقد انتقل المجتمع المصري اذ ذاك نقلة لم تعدها من قبل وكثرت الآداب والحلقات وأقبل المصريون على سماع القصص والاساطير وأحياوا الحرب والمغامرة بل لقد بدأت طلائع الملحمة يومئذ فيسما كانوا ينشئون للموكهم من أناشيد النصر وما يتردد فيها من وقائع المعارك وما يظهر فيها لذلك والقواد من حسن البلاء ، فكانت **شعراة قادش** - مثلا - وهي التي قاتل رمسيس الثاني فيها قتال المستعيت مصدرا للملحمة طويلة ترددت في اسامع الزمان وعرفناها باسم قصيدة بنتاور . كما عرفوا ما قد نسميه بالقصة المركبة ، وهو نوع من القصة الطويلة التي تنطوي في واقع امرها على قصص كثيرة ، مثلها في ذلك مثل قصص ألف ليلة وليلة تلك التي جرت على لسان شهر زاد ، وهي في واقع الامر بطله القصة الرئيسية فيها وقع لها مع الملك شمريار الذي حملته خيانة زوجته الأولى على الحقد على النساء اجمعين والانتقام منهن يقتل كل من يتزوج منهن ، ومن ذلك ما روى عن الملك خوفو وما كان من سمره مع بنيه ، حيث تقدم كل منهم اليه بقصة تسلية ، تناولت كل منها غرائب ما روى عن أسلافه من الملوك والكهان ، وهو يستمع اليهم قرير العين متشرح الصدر ، وهي في مجموعها انما تصور تظلم المصري الى قصور الملوك وعلية القوم وما يحدي منها من حياة الترف والهلوه والسمير ،

كانت المعلم الأول والاستاذ الرائد في فن القصة والرواية حتى بسكنوا منها فكانت لهم كعب راسخة فيها . فلما كانت الدولة الوسطى وكان الأدب المصري قد بلغ غاية ازدهاره وروعته ، اذا بالقصة كذلك تكتمل عناصرها وأسباب قوتها ، وقد تخلصت من ظل الدين الكثيف فظهرت القصة الدنيوية الخالصة التي نروى لاستخلاص العبرة أو للمتعة وإزجاء الفراغ ، وقد نحت نحو الكمال بما جمعت من أحكام أحداثها وعقدتها وختامها وما يتردد فيها من الحوار الذي يضيء عليها القوة والحياة وذلك فضلا عن سلامة الوصف والتحليل وحسن التعبير عن المشاعر ، مع التأنق في اللفظ ، وثروة في ضروب البيان من التشبيه والاستعارة والكناية وسوق المثل السائر بل لقد بلغ حب الناس لجيد القول وقصص البيان أن أنشأوا من القصص ما قصد به إلى امتاع القارئين والسامعين بما أوردت من نماذج البيان والبديع ، وهي تكاد تشبه المقامات في الأدب العربي ، فلا تكاد شخصية الفلاح الفصيح في قصته تختلف عن شخصية عيسى بن هشام التي اخترعها بديع الزمان الهمداني أو شخصية أبي زيد السروجي التي اخترعها الجوزي ثم أجريا على لسانهما ما شاءا من البيان ، وغير بعيد منا في عصرنا الحديث ما أخرجه الموليحي من « حديث عيسى بن هشام » وما طغى عليه من السجع والجناس والتشبيه والمجاز وسائر ضروب البديع .

ولئن كان أقدم ما انحدر إلينا من القصص انما انحدر إلينا من الدولة الوسطى ، فليس يعنى ذلك أن القصة لم تسبق ذلك العصر في مصر ، فلا شك أن الرواية والسجع انما يسبقان التدوين دائما .

على أن الدولة الوسطى لم تليث أن دب إليها الضعف والانحلال ، وحلت بمصر فترة أخرى من الضعف أطمعت فيها هذه المرة من جاورها من الشعوب فخضعت لغزو الهكسوس ، وشقى المصريون منهم باحتلال طال عليه الأمد ولكنهم لم يكونوا ليستكينوا لحكم الأجنبي أو يستقيموا لاحتلال الغاصبين ، ودخل الأدب ميدان الوطنية

وصل اليها من الدولة الوسطى طائفة من قصص اتخذت منها قصة ساتوهي موضع الصدارة . ولقد أتبع لها من الذبوع والانتشار بين المصريين ما يدل على أنها كانت من أحب القصص الى قلوب المصريين منذ الأسرة الثانية عشرة ، ولقد أجمع علماء المصريات على أنها مثال رائع لأدب ماورد من آداب المصريين الأقدمين . ولم تكن وقائع هذه القصة كلها من ضروب الخيال ، ولكنها إنما تعبر عن وقائع وأحداث من التاريخ الذي لا خيال فيه ، ثم تلغفها كاتب قصصى بليغ فرواها بأسلوبه الرائع على لسان بطلها وكان أميرا من أمراء الأسرة الثانية عشرة ، خرج مع الجيش المصرى بقيادة ولّى العهد لقتال قبائل الطحنو ، وكان أن توفى الملك والجيش يومئذ على الطريق ، فارتسل الموطنون من سمار الملك بالقصر من يبلغ ولّى العهد سرا بذلك ويستدعيه على عجل ، ويحدث ساتوهي عن نفسه فيقول : « ولقد كنت قائما حينئذ عن قرب حين أقبل الرسول فسمعت صوته وهو يحدثهم ، فإذا قلبى مضطرب وذراعى ترتجيان والفزع يدب فى أوصالى جميعا ، فكان أن وليت وجهى لشطر الجنوب فقد قررت ألا أعود الى القصر ، إذ قدرت أن فتنة سوف تقع هناك ولا أستطيع القول بأننى سوف أعيش بعدها » .

ماذا سمع ساتوهي فغذف فى قلبه الرعب وحال بينه وبين العودة الى القصر وحمله على الفرار . ليس من شك فى أن الذى كان بينه وبين ولّى العهد لم يكن خلافا ولا عداة ظاهرا ، فقد خرج معه محاربا تحت امرته فى ميدان القتال ، ولكنه إنما استمع الى شيء أخافه حين استرق السمع وعرف ما أبلغ الى ولّى العهد ، غير أنه لم يحدثنا - كما أراد الكاتب - بما سمع ، وإنما أعلن لنا أنه إنما قرر الفرار ومقادرة البلاد ، فإن الفتنة التى قدر وقوعها فى البلاد لن تبقى على حياته ، إذن فلنتبع خطاه - كما رسم الكاتب - على طريق الفرار ، لعله يبل غلتنا ويشقى تطلعننا الى آثار من فضولنا

ولا شك أن قصور الملوك حيث لا يستطيع العامة من الناس الدخول ومعرفة ما يجرى إنما تثير فى النفس أحاسيس من القموض والاستطلاع وتحفز على انشاء القصص تصف ما عسى أن يتراعى الى الاسماع من أخبارها وما قد يتخيل المصرى فيها من حياة اللهو والترف والشراب والنساء ولا شك أن القموض خلق أن يذهب بهم مذاهب الخرافة والخيال البعيد .

لقد أدرك الملوك والكهان حب المصريين للقصص وأقبالهم عليه وتأثرهم به ، فكان أن استخدم فى الدعاية الدينية والسياسية وفى توجيه عواطف الناس وأفكارهم الى بعض مذاهب الدين أو اتجاهات السياسة ، فكانوا يستغلون شغف الناس بالقصة والرواية فيتحدثون اليهم بالقصة التى تثير الشغف والانصات ، وهم فى أثناء ذلك يبتون فى تضاعفها ماشاءوا من الدعاية ويوحون للناس بما يجرؤون على السنة أبطالها من التطلعات والكهانات - كان ذلك مثلا أو آخر الأسرة الرابعة ، حيث طفق كهان الشمس يشيرون بدينهم ويدعون لدولتهم التى يقبض زمامها فيما رويوا ملوك زعماء أنهم « قدوالا » الشمس من امرأة من الشعب ، وكرر ذلك أيام الدولة الوسطى فى كهانة نقرخو ، تلك بشر فيها بحكم أمنمحات الأول ، وفى الدولة الحادية عن حاتشبسوت التى أذاعت وأنصارتها فى الناس أن الآلهة آمنون قد غشى أمها بليل فحبلت بها منه ، وعن تحتمس الثالث الذى روى كذلك أن آمنون قد اصطفاه للملك صبيا وهو يومئذ كاهن فى معبده صغير . ومثل ذلك وقع لامنحبت الثالث .

وبعد ، فلقد كان للقصة فى المجتمع المصرى شأنها العظيم ، فإذا هى مرآة صادقة تجلو الحياة المصرية وما يسيطر عليها من المثل والافتقار وما يشيع فيها من العادات والتقاليد وذلك فضلا عما يتردد فيها من اصداء الحركات السياسية وأحداث التاريخ .

ما يكون التصوير وتجلو نظام القبيلة ومجتمعها
وما يبذل بنوها من الكرم وحسن الضيافة وما
قد تعرض له من لدن جيرانها من الفسادة
والعدوان لاستلاب الأموال والأغنام كالذي
وصف الشاعر العربي القديم في قوله :

وأحيانا على بكر أخينا
إذا ما لم نجد إلا أختا

فقد تورط ساتوهي في مثل ذلك من المبادرة
مع غريم له طمع في ماله ومنزلته ولم يكن يريد
تلك المبادرة التي فرضت عليه ولكنه انتصر
انتصارا جمع اليه أملاك عدوه وثروته ووصف
ذلك بقوله : « فازددت ثروة ماكان لي من ثروة
وأغنام لا تحصى » ثم يتذكر الأمير المنفى ما قد
تعرض له من الشر والأذى وما وقع له من المحن
والخطوب وقد تبدل شقاؤه نعيما وعسره يسرا
فيعبر عن ذلك في أسلوب مؤثر جميل فيقول:
« أصبحت غنيا بما عسدي من عبيد وما لي من
بيت فخم ومكانة سامية » لقد فعل ربي ما فعل
رحمة بمن أضله الهوى ففر إلى بلد غريب ،
ان يوم النصر هذا انما هو ايدان برهوان ربي
هل لقد كنت بالأمس لاجئا ولكني أجد اليوم
من يتصور لي كسرت هاربا يبيت على الطوى
ربيع به الألم والجوع ، والآن يطعم الجار من
زادى ، وكنت أقيم بعيدا عن وطني في الغراء
ولكنني أملك اليوم الآثواب الكثيرة والملابس
البيضاء ، كنت حائرا مضطرا إلى الجرى لا أجد
من أرسله أما اليوم فأنا أملك جموع العبيد ،
وعنه دارى أنيقة وراحى واسعة »

ولكن النعيم الذي عاش فيه الرجل لم يكن
ليليه عن وطنه والشوق لرؤيته والتطلع لأن
يستقر بجماعته فيه بعد موته ، فكان ذلك
التعبير المؤثر البليغ : « يا رب يا من قدر على
الفرار ، كن رحيمًا بى وأعدنى إلى بلادى »
علا قدرت لي رؤية البقصة التى يعن قلبى
للعيش فيها ؟ ! أمن شيء أعظم لدى من أن يدفن
جسدى فى الأرض التى ولد فيها » ثم يروى
حين يلفه غمر الملك ودعوته بالعودة : « وبلغنى
هذا الأمر وكنت واقفا بين أقاربى من أهل
القبيلة ، فلما قرئ على خروث ساجدا ثم
قبضت قبضة من تراب فحثوتها على رأسى ثم

وشوقنا إلى معرفته » ونمضى مع الأمير الهارب
فى فراره وهو يقطع الليالى والقفار ويستغشى
الليل عن العيون ويستخفى فى الحقول ويتوارى
بين الأشجار حتى ينسل إلى ما وراء مخافر
الحدود دون أن يلحظه الجنود من الرماة . وهو
فى أثناء ذلك فريسة للقلق والرعب ، ولكنه
يمضى فى فراره حتى يواجه الموت من الجوع
والعطش والأرهاق والإعياء إذ يقول « وما أن
بلغت كم ور حتى سقطت من الإعياء وقد
انهكتى العطش والبع على وضائق صدرى وصعب
تنفسى والتهب حلقى بالغباء والجفاف حتى قلت:
ذلك طعم الموت، ولكنى قويت نفسى واستجمعت
أطراعى حين سمعت حوار قطع من الماشية ،
ولمحت البدو من بعيد ... وإذا شيخ القبيلة
هناك يتعرف على إذ كان قد زار مصر من قبل،
فقدم لي ماء وسخن لي لبنا ، ثم صحبته إلى
قبيلته فلقيت منهم خيرا كثيرا ، ثم مضيت
تسلمنى بلد إلى بلد ... » وكان أن استقر به
المطاف بعد شهور فى سوريا ، هناك استقبله
حاكم الإقليم فأحسن استقباله ووطأ له جانبيه
والآن له الحديث ، ويحيب عليه ساتوهي وهو
يحاوره « لست أدري من ذا الذى جاء بى إلى
هنا ، لسكانا هو قدر من الإله » وهو يتعجب
مؤثر عن القدورية وعند إيمان المصرى القديم
بها ، تشهد فى هذه القصة وفى غيرها من
القصاص على مر عصور مصر ، بل ونحسبها فى
أعماق المصرى حتى يومنا هذا من حيث التسليم
بالمكتوب والإيمان بما قسم الله . وهو كما
عبر الشاعر العربى فى قوله :

مشيها على كتبت علينا

ومن كتبت عليه خطى مشاها
وأقام ساتوهي مع حاكم سوريا ما شاء الله
أن يقيم حيث جعله على رأس بنيه وزوجه كبرى
بناته ثم أذن له أن ينتقى من أرض بلاده على
التخوم خير ما يملك فوجهه له ، فكثر ماله
وأصبح ذا ثراء ضخم وسلطان واسع وجاه
عريض ، ثم تولى قيادة الجيش - وهو الأمير
الضابط المصرى المحارب - فضم إليه ما فتح
من الأرض .

والقصة تصور أثناء ذلك مالم يالف المجتمع
المصرى الزراعى المستقر من حياة البدو كاحسن

اندفعت في الحى حول خيامى وأنا أصرخ
فرحا ... »

كانت تلك القصة رحلة نفسية تصور في
روعة وجمال ما اختلفت على بطلها من المشاعر
والاحاسيس من صدمته نبيا وفاة الملك ووقوفه
على السر الذى توقع منه المحنة والشر ، الى
مالقى من الأحوال والخطوب في فراره ، ومن
شعور الرضا حين أحس الأمن والدعة الى الحنين
الى وطنه البعيد وشوقه اليه ، وذلك مع فيض
من مشاعر الوطنية حتى ليخرج الشيخ الوقور
عن طوره حين يزف اليه نبأ العودة اليه ،
فيترك منزله وتبيلته وبنيه وأمواله ليعود الى
مسقط رأسه ، وتلك هي الحاتة السعيدة التي
وضعت للقصة .

ولئن كانت قصة ساتوهى قد قدمت للقارىء
من ادب الرحلات فصلا مما يلقى المرء من وعثاء
السفر في الصحراء وطرفا من حياة البدو ،
فقد صور المصري في قصة أخرى - هي قصة
البحار الغريق - ما يتعرض له البحرون في
اعلى البحار من الانواء والأخطار مع ما قد يري
او يلد له خياله من الغرائب والأجانب .
وقد جرت القصة على لسان بحار حطت الآونة
سفينته وأغرقت صحابه وحيلته الأمواج بين
الموت والحياة الى جزيرة نائية خالية من
الناس ، وفيها استقبله أفعوان هائل قال انه
ملك الجزيرة فأحسن استقباله وعدا من روعه ،
وبشره بأنه عائد الى وطنه في سلام ، ثم تقبل
- بعد أربعة أشهر كما تكهن الأفعوان -
سفينة فيها قوم يعرفهم البحار فعاد معهم
مزودا بما منحه الأفعوان من طرائف الجزيرة
وخيرها . وكان البحار انما يروى مغامراته
تلك لأمر عاد من رحلة له حزينا كاسف البال
لما أصابه فيها ، فتقدم له بقصته تلك مزريا
مواسيا كأنما أراد أن يحدث عن القدر الذى
يتقلب على الانسان بالتحوس والسعود جميعا .
ولا شك أن قصص الرحلات خليق أن يجب
المصري المقيم في بلده المرتبط بأرضه المستقر
ليها ويروى تمطشه الى معرفة ما وراء موطنه
من البلاد والأقطار .

أما قصة الفلاح الفصيح فقد حظيت بالذيع

والانتشار أيام الدولة الوسطى ليس غير ،
حيث ازدهر الادب واقبل اساس عليه يدوروه
ويعجبون به ، يدل على ذلك ما عثر عليه لهده
القصة من نسخ ترجع الى هذا العصر دون
سواه ، ولعل انساس فيما يبدو قد انصرفوا
عنها أيام الدولة الحديثة فلم يقبلوا عليها ،
وانما يرجع ذلك الى أن الناس يومئذ قد
انصرفوا عن الادب التقليدى وما فيه من حسن
السبك وجمال العبارة والبيان البديع ، فقد
كان حسب الناس في مجتمع الدولة الحديثة
المتطور ادب مرسل سهل العبارة بسيط
الأسلوب هو أقرب الى لغة العامة ، فكان
اقبالهم على مثل تلك الآثار الأدبية اقبال
شبابنا اليوم على ادب ابن المقفع وعبد الحميد
الكاتب وابن الصيد أو مقامات البديع الهزلى
والحريري .

وهي تروى قصة فلاح كان غسحية من
صحايا سوء استخدام السلطة واستغلال
النفوذ ، اذ خرج يحير له الى سوق المدينة
يبتاع رزق بنيه ، ورمي طريقه على ضياع
حاكم الإقليم حيث عرض له أحد رجاله ، نظر
الى حبيب الفلاح فقامت في قميمه ، فتعلل عليه
بعلل الدن على الحمل حتى غصبها منه ، وبعد
الفلاح الى الحاكم بوجه شكايته اليه ، وذلك في
أسلوب مبين وقول عذب أعجبه واستحسن
عرضه على الملك الذى طرب له وأمره بالتراخي
في اجابة الفلاح ورفع الظلم عنه استزادة من
بيانه ، على أن يدون ما يقول ويرفع اليه على
أن يمد الفلاح بالطعام كل يوم وأن يرسل الى
قريته من يوفر رزق زوجته وعياله دون عليه ،
فكتب الحاكم الى عمدة القرية بذلك . ومضى
الفلاح في شكواه والحاكم لاه عنه استزادة
من بيانه ، وكان الفلاح كلما وجد التباطؤ عن
انصافه اتبع شكواه بأخرى ترق حيناً وتعنف
في أكثر الأحيان ثم جرى بالفلاح آخر الأمر
فاسمع أقواله من قرطاس بردي جديد ثم
أرسلت الى الملك فسر بها سرورا عظيما وقوض
الحاكم في انصاف الفلاح فأمر فصدورت أملاك
ظالمه وردت عليه .

وابرز ما نجد في تلك القصة ما بينت من
منزلة الادب والبلاغة والاعلاء من شأنها ،

فلما نزل الفتى الى الماء قبض عليه ونزل به الى أعماق البحيرة ولم يعرف له أحد بعد ذلك من مصير ثم طلبت الزوجة بحياتها فأحرقت .

وتحدث الأمير ياوقر عن جده سنغرو أنه استشار كبير كهانه فيما حل به من السام والضيق فأشار عليه بالنزعة في بحيرة القصر مع الغيد من فتيات قصره ، وسرت البهجة الى نفس الملك وهو ينظر اليهن مجدقات مغنيات وليس عليهن من الثياب الا مآزر من الشباك لا تكاد تستر شيئا ، ولم يعكر من ذلك الصغر المتاح الا ما وقع من سقوط حلية لاحدهن في الماء واصراها على استردادها لا تريد عنها بدلا ، فكان أن استدعى الكاهن تارة أخرى فقرأ من عزائم سحره ما انشق به ماء البحيرة حيث انطوى منه نصف على نصف فبدت الحلية التي ردها الى صاحبتها .

وتحدث ثالث الأمراء جندفر عن ساحر قال اني برزق وقد جاوز المائة مع صفة تمكنه من اكل فخذ ثور وشرب مائة ابريق من الحبة مع خبز كثير ، وجيء بالساحر حيث عرض على الملك من اجاب السحر ما اعجب الملك ولم يصدق فادى الى الاوارة والى الثور الحياة بعد ان أعاد الى بعبد كل منهما رأسه المفضل ، ثم التي بعد ذلك بالنيا الخطير الذى ملا الملك هيا ولما قال ان ثلاثة من البنين يولدون لاله الشمس من امرأة من الشعب يرقون ملك البلاد ، ولكنه عاد فطبع خاطر الملك بانهم انما يملكون من بعد ولده وحفيده .

ومن المحقق أن تلك القصة انما كانت مما أطلق كهان الشمس في سبيل الدعاية لدولتهم ، على أن هذه القصص وان بدت في ظاهرها عادية الارتباط فهي في واقع الأمر تهديد مدبر على جانب من ذكاء ودهاء للنصبة الأخيرة وما أريد لها من هدف الدعاية والتبشير للملوك الأسرة الخامسة من عباد رع ، وما قصد به من تصوير لاعلان خوفو بزوال ملكه وانحسار دولته في وجهه وفي عقر داره . ولقد حظي هذا النوع من القصص السياسي بالازدهار في مصر القديمة ، اذ كان مسابرا لما كان يجري فيها من الاحداث الكبرى التي تفذيها وتدفعها ،

واعجاب الملك ووزيره بفصاحه الفلاح ، وحرصهما على الاستماع اليه والاستزادة من بيانه ولأن الملك نيلو رع اتمنح - فيما يبدو - يحب الادب ويكافئ عليه . ومع ذلك فقد كان خليقا أن يستدعى العلاج فيكرم مثواه ثم يستنطقه كما يشاء ، لولا أنه انما أراد الاستمتاع بأدب صادرة عن الفطرة والهدية مبعير عن مشاعر صادقة وانفعال أصيل ، فكان ددت امره بالتلذذ في اصنافه ، ولكنه لم يفعل روى العلاج وزعايه عياله دون ان يشعر حتى يفصل في امره ، حتى لكان بين أيدينا روايه من روايات الخلفاء من بني العباس ، وهي تذكر كذاذكي في الادب العربي بقصه جابر عثرات الكرام . والقصة في مجموعها على كل حال شبيهة بما روى في الادب العربي من أن فلاحا شكا عامل الحراج بقوله : « انه ما ترك لي ذهبيا الا ذهب به ، ولافضة الا فضيا ولا مالا الا مال به ولا ما شية الا امتشها ولا عرضا الا عرض له » ، فكان ذلك مدعاة الى الاعجاب به واصنافه . وهي فضلا عن ذلك انما تصور شجاعة الفلاح في دفاعه عن الحق والحاجة في الانتصاف من ظلمه وما ينطوى عليه فالك مما ساد في مصر يومئذ من مثله عليا للديفراطية التي شجعت فلاحا بسيطا على مهاجمة حاكم الاقليم المتراخي في انصافه وأوجبت على الملك وعلى الحاكم العدل والانتصاف ممن هو اقرب اليه من أجل ذلك الفلاح البسيط .

وعن خوفو صاحب الهرم الاكبر رويت في ادولة الحديثة قصة من بعد عصره بالم عام ، قيلت انه جلس يوما وحوله الأمراء من بنييه يتحدثون اليه ويسرون معه فحدثه خضرع من عهد الملك نبتكا عن كاهن من حاشيته المقربين اليه وكانت له زوجة تعلقت بفتى من أهل المدينة كان ينسل الى قصر الكاهن ، فينفق معها سحابة النهار في كوخ متعزل من حديقة لقصر عند البحيرة فيها ، حيث ينزل الفتى ليفتسل في أعقاب ذلك ، فلما تكرر هذا من الزوجة الحائنة مشى ناظر الحديقة بجبرها الى زوجها الذي صنع له من الشمع كهينة التمساح ليلقيه في البحيرة بعد أن قرأ عليه من عزائم السحر ما يحوله الى تمساح مفترس عظيم ،

هذا السبيل من أساطير أبطالها من الذكور والانات . ومن أشهر ما روى من ذلك قصة تروى أحداث الصراع على الملك بين حورس وست واحتكامها الى تاسوع الآلهة وما وقع أثناء ذلك من الجدل والصخب والترشق بالألفاظ في ساحة القضاء ثم ماسلكوا من الحيل وسبل الصراع ، وكان الآلهة أخزابا . فمنهم من ينتصر لحورس ومنهم من ينتصر لست ومنهم من كان في الجلسة من مصادر الجدل والجدلية ، ومن هذا القصص الإلهي كذلك ما وقع لحورس بن أيزيس وهو طفل من أصابته بلدغ العقرب وما صورت من لوعة الأم ولهفتها لما أصاب وليدها .

بل لقد رووا من القصص ما كانت أبطاله شخوصا معنوية مجردة كالذي كان بين الحق والباطل وما دار بينهما من صراع أصيب فيه الحق بالعمى قبل أن ينتصف من ظلمه آخر الإيمى ، وذلك في محاولة ساذجة لإنشاء قصة أخلاقية كانت على كل حال على نمط قصة أيزيس وأوزيريس واقتباسا منها : فإن البطل بطل ركب فيه من الخبث والنسوء قد استولى على الحق سكيناً الى حين ، فلما عاد يستردها لم يستطع الحق إعادها اليه حيث فقدناها لا ندرى كيف فقد ضاع هذا الجزء من القصة . وذهب الباطل الى التاسوع الإلهي مخلصا الحق محتكماً اليه مطالباً بما عسى أن كان شرطاً بينهما عند نقض الوفاء بالأمانة ، قال فليؤت بالحسق ولتطمس عيناه وليجعل حارساً لباب بيتي موافق التاسوع على كل ما قال ، غير أن ابن الحق استطاع أن يدبر للباطل جزءاً من جنس عمله وأن ينتقم لأبيه .

وتلك قصة لاشك جدية بالتأمل والنظر فما كان تعبير شكسبير في « تاجر البندقية » وما جيل عليه التاجر من الخبث والمكر الا بنفس الأسلوب الذي اتبعه المصري من قبله بتلاتين قرناً من الزمان ، أما ترى أن شيلوك اليهودي قد استودع أنطونيو ستة آلاف دوقى واقتضاه رطلاً من اللحم من حول قلبه ان عجز عن الوفاء .

فانتشرت في عصور انضغاف السيسى افاصيص الكهانات انتى نيشر بمن سوف يظهر بمصر من حاكم عادل يلا الدنيا عدلا بعد أن ملئت جورا كما انتشرت في عصور القوة أحداث الشجاعة والبطولات . ومن أمثله ذلك ما شاع عن الهكسوس في تصوير اقتنائهم على حقوق الحكام من أهل البلاد ، وذلك مهيدا لشن حرب التحرير التى انتهت باجلائهم عن البلاد ، اذ روى ان ابيى ملك الهكسوس أرسل من هراة في شرق الدلتا سفارة الى الملك متنزغ في طبية يشكو الارق من صياح افراس النهر في بحيره . كذلك رويت عن فتح يافا في عهد تحتمس الثالث قصة شيقة تجرى وقائعها والحرب يومئذ دائرة في فلسطين والملك في عاصمته لم يخرج بعد للنضال ، وكان القائد تحونى بطل القصة يحاصر يافا ، وظاهر أن الحصار قد شق وطال ، فكان أن دعا أمير يافا الى لقاء بينهما حيث أحسن استقباله ثم أسر اليه - وهما بعقران الشراب حتى سكر - أنه تارك مصر فمنضم اليه لاجئاً مع زوجته وبنيه ليمشوا عنده في يافا ، ولكنه عاجلاً بقرية قرعته . ثم أمر قائد الامير بالانصراف الى يافا معلناً أن القائد المصري قد وقع في الأسر ، مبلفاً أمر سيده بفتح أبواب المدينة لدخوله مع اهله وامتنعه ، وكان القائد المصري قد أعد سرية من جنوده مختبئين في الجوارق مسلحين يسوقهم زملاء لهم ، فلما فحمت لهم أبواب المدينة انطلقوا فيها فقبضوا على رجالها جميعين ، وسقطت بذلك يافا .

ولاشك أن القصة إنما هي أقدم أصول ما عرف من قصص الخدع العربية في آداب الشعوب ، قصة حصان طروادة الذى اختبأ فيه الجنود من الاغريق في حصارهم طروادة وقصة الزبى في الأدب العربى وقصة على بابا واللصوص الأربعة .

وربما كانت شخوص القصص من الآلهة والأرباب ، ولم يجد المصريون عيباً في أن يتباغض الآلهة ويختصموا وأن ينهم بعضهم بعضاً بما يؤذى النفس أو يخدش العياء ، فكانهم كانوا أساتذة الاغريق فيما أخرجوا في

أخصري ون آمون وتأكيده استقلاله عن مصر قال : « لقد خلق آمون البلاد جميعا ، خلقها ولكنه خلق قبل كل شيء مصر التي أقيمت منها ، وهي التي خرجت منها الفنون لتصل الى بلادى ومنها خرجت الحكمة لتصل الى بلادى » ورد ون آمون بقوله : « ما من سفينة على الماء ليست لأمون ، فان البحر له وله لبنان التي تقول انها لى » . لقد كان في ذلك اعتراف بالآلهة مصر وبفضلها ودعائها لها واعتراف بأن مصر كانت أول خلق الله من البلاد ومصدر الفن والحكمة التي صدرت عنها الى من حولها من الامم ، وسواء روى مؤلف القصة واقعة صحيحة عن أمير ببلوس أم انه انطلقه بتلك الكلمات ذهابة وتبشيرا فان القصة مع ذلك انما تبرز ما وفر في نفوس المصريين من استعشارهم فضل بلادهم الذي اعترف به الاغريق على كل حال ، فلها العراقة والسبق ، ومن الحضارة الخلق والابتكار وتعليم الجيران من البلدان والاقطار ، ومثل ذلك قصة شفاء بنت أمير بختن في سوريا اذ أرسل الأمير يتلمس لها الطب في مصر بعد ان أعياه شغلها ، فبعث رمسيس الثاني إليها بعشال الإله خوفا فشفاه فكان ان أسر أمير بختن دعوة هذا الإله الى البقاء في بلده والحيولة بينه وبين العودة الى مصر .

ومهما يكن من شيء فلقد عولجت القصة التي تتناول الحياة المصرية وما فيها من المشاكل الاجتماعية ، وفيها تتردد عقائد المصريين وتصور مجتمهم بما استقر فيه من المعتقدات والتقاليد ، وقد حفظ لنا من ذلك قصة الاخوين ، وهي تجري في ريف مصر حيث الزراعة عماد الحياة وحيث النظام الاجتماعي الذي يفرض على الاخ الأكبر القوامة على اخيه اليتيم فيضمه في بيته بينه وبين زوجته ، والرجل في ذلك يعتمد على وفاء الزوجة وأمانة الاخ وعرفانه ، ثم لا غاصم أو رقيب بعد ذلك الا الفطرة السليمة والخلق القويم ، والقصة لا تخالف عما نالف من القصص القديم والحديث جميعا ، وهي اقرب شيئا بقصة يوسف عليه السلام . وقد روت القصة ان الأيام قد تابعت على الاخ الصغير

وظاهر ان التسليم بالقضاء والقدر قد كان من شيم المصريين ، ومن قصصهم الذي يكشف عن ذلك ما روى من ان ملكا حرم الولد دعا آلهته فزرقته بفلام قدرت عليه الموت بأحد مصائر ثلاثة من كلب او ثعبان او بتمساح ، وخاف الاب على ولده فانزله قسرا حصينا يعيش فيه ، فلما شب رأى كلبا فأعجبه فطلب لنفسه مثله وأجيب آليه حتى لا يحزن قلبه ، ويسام الأمير الفتى ذلك السجن الذي فرض عليه فيتقدم الى ابيه في ان يخلو بينه وبين الدنيا مادام القدر قد حتم عليه مصيره الذي لا محيص عنه ، ثم يخرج الفتى الى بلاد النهرين حيث يخفى هويته عن ابناء المظالم ممن استقبلوه فيزعم لهم انه انما خرج من بعد وفاة امه فارا من اضطهاد زوجة ابيه الضابط في جيش مصر ، وكان لحاكم النهرين بنت أسكنها قسرا عاليا ونذرهما زوجة لمن استطاع التسلق الى شياكها . فلما رآها الأمير المصري ورائه استأذن الشباب في محاولة التلق معهم كما يفعلون منذ شهور فاذنوا له ، وكان النجاح حليفه ، حيث استقبلته الفتاة بالمحبة والعطف والقبولات ، وتمسكت الفتاة به ورفضت والدها حين علم بهويته المزعومة ، ورفضت ما امر ابوها بأن يغادر البلاد ثم هددت بالانتحار حين أرسل اليه من يقتله . ولم يعبد الاب بدا بعد ذلك من الاذعان والتسليم بزواجهما من رضا . ثم عاد الزوجان الى مصر وقد صرقت الاميرة بمصر زوجها الأمير فسهوت على سلامته مما تعرض له من ثعبان وتمساح ، ثم تتمرق القصة هنا فلا نعرف ماذا وقع له وان كان الراجح انه قضى نجه بان جنى عليه كلبه جناية من غير قصد اودت بحياته منفذ بذلك القضاء المحتوم .

ومن القصص ما أريد به العناية للوطن في الداخل والخارج وقد عبر المكاتب المصرية القديم عن ذلك فأحسن التعبير في قصة ون آمون الذي رحل الى لبنان لجلب الأخشاب من أجل بناء سفينة آمون المقدسة ، فقد بث في القصة حديثا على لسان أمير ببلوس رغم جفوته ومسوء لقائه للكهان

ثم تتوالى الأحداث حتى يقوم الأخ الأصغر
للبلاء حاكما ، فلما مات خلفه أخوه .

وبعد ، فلقد مضت الحضارة المصرية
وانطوت صفحاتها بعد أنة من الزمان ، وأفلت
شمس اللغة المصرية وانحسر أدهسها ، ومع
ذلك فهل كان للمصريين في آداب الأمم من
حولهم سهم تركوه .

لم يعد شك فيما كان للآداب المصرى من
اثر على آداب من حولهم من الشعوب وعلى
آداب العبرانيين بنوع خاص ، فقد أصبح
ذلك من الحقائق الثابتة التى لا جدل فيها
ولا مراء اذ نجد حكمة المصريين فى أمثال
سليمان ومزامير داود .

وكان للقصة المصرية كذلك اثرها فى آداب
الاسم من حول مصر ، اذ انتقل البحار الفريقي
مثلا الى اليونان فى الأديسة باسم يولييسيس
ثم عاد الينا فى قصص العرب باسم السندباد .

غير أنه لا سبيل الى ادراك ذلك التأثير من
مجرد الإشارة العابرة ، وانه لخليق ان يعالج
معالجا لائق فى غير هذا الحديث .

وهو يشب وينمو ، ويتعجر جسده بشباب
ناضج وقوة عارمة ، وينظر الزوجة الى
سلفها فيعجبها شبابه النائر الفائر فتراوده
عن نفسه ، ويفضب الفتى لما تردت فيه
زوجة اخيه التى كانت منه بمنزلة الأم -
من الحياة وينتهرها انتهارا عنيفا ولكنه يهدما
بكتمان امرها عن اخيه الذى قام منه بمثابة
الآب ، غير أنها تخشى من زوجها علمه به
فتسبق الى اتهام الأخ البريء بذنبها ، واذا
الأخ الأكبر يتور ثورة هسائلة كأنه الوحش
المفترس فيشعل خنجره ليفتك بأخيه ،
واستطاع الأخ أن يبرئ نفسه ، ولكنه وجد
الا سبيل لأن يساكن أخاه بعد الذى وقع
بينهما من الشر والشك ، فأعلن اليه أنه راحل
عنه الى وادى الأرز فى لبنان ... وعاد الأخ
الأكبر حزينا كاسف البال حيث انتقم من
زوجته بقتلها والقاء جثتها للكلاب . ثم تمضى
الأيام واذا به يجد من رغاء الجمرة فى الكاس
وحموضة النيد فى فيه علامة على الساعة
التى يعتقد فيها أخاه فيرحل الى لبنان حيث
يتلمس شقيقه الميت ، الذى يعود الى الجفاف





من عالم

الفنون التشكيلية

بدر الدين أبوخازن

حول لقاء التشكيليين

المجلة التي توالى على مصر ٠٠ وكان اللقاء بين الفنانين والباحثين وبق الوشاح على توالى انضواء الحصارية لمصر .

وعندما بدأت تاريخها الحديث كان الفن منذ ثورة سنة ١٩١٩ حتى ثورة ١٩٥٢ يخوض معاركنا ويرفع اعلامها بل ان كثيرا من الاعمال الفنية حملت ارماسات الثورة قبل انبثاقها والفنان التشكيلي في مصر من أكثر المشتغلين بالثقافة عطاء برغم ضالة الاخذ المقابل لهذا المطاء ٠٠٠ ومع ذلك فهو مازال متباسكا لم يفقد مثله ، وقلبا ينحدر الى الدارج والسوقي من الاشياء من أجل الكسب العاجل ٠٠ هو مازال امينا على رسالة الفن العالي يسمى الى تصديق الاحساس به ، ورفع القيم الروحية والثقافية للناس .

وكم أشفق لهذه المعارض التي تقام وتطوى حاملة عصارة جهد وبذل ومال ولا تلقى صدى غير تقدير ادبي من خلال مسطور متناثرة وتمويض مادي ضئيل من الدولة بقدر ما تسمح به ميزانية المقتنيات الصغيرة في بعض الاحوال . وقد لا يجاوز مجموع ماينفق على نشاط

كان لقاء رحيبا كميلا بما يميز به من شمول له يمدخل محدد صاحبه مجهولة من الرغبات في هذا البلد أو أن - يحكم خلافا لقال خوقة ن ينتهي الى توصيات محدودة أو ان يصع على الأقل علامات تشير الى طريق الفن التشكيلي ولكن كم ضاعت طاقات في هذا الاجتماع الجدل في شأن موضوع التفرغ .

الشامل الذي اعده الدكتور ثروت عكاشة وقدم والتوصيات التي تجمعت من الهيئات المعنية ومن المشتغلين بالفن ٠٠ ضاعت في جدل انعرف احيانا بهدف اللقاء ، وتشعب به في متاهات وخفق جوه الرحيب بخلافات شخصية ، وبافكار ومقترحات حجب وضوح الرؤية .

وكان الامل مطلقا بنتائج هذا اللقاء وبأن يكون أكثر اللقاءات الثقافية فاعلية بين اللقاءات المتعاقبة التي عقدها الدكتور ثروت عكاشة ويساند هذا الامل !كثر من اعتبار .

فالفنون التشكيلية في هذا البلد دور بالغ الاثر في كيانه ٠٠ صحبت الحياة على هذا الوداد وحفظت معالمها وصدقت التعبير عن روحها واتصل حوارها مع الحياة في العصور



(د. ثروت مكنانة)

المعارض والمتاحف مالم يسبقه وعى حضارى
فى المدينة كجميع للفنون ونحن فى بلد كان
مسارة التاريخ يمسى على خط حضارى ...
بلد كان يتنفس حياته فنا ويقوم الجمال فى كل
ما يشيد ... والقاهرة القديمة تلك التى
تظلمنا حتى الآن من دوبة ابن طولون ونمضى
مهمم بلى فإياها المتيدة كانت متحفاً للفنون
يصالح أنظار السكان فى كل موقع ... وفى
ظل هذا الجو كانت الحرف فنا وكان العرض
التجارى فنا ، وكان الفن يعيش فى ضمير
الناس ويصاحب مظاهر حياتهم .

عودة الحياة الى اللقاء مع الفن هى أولى
قضايانا وسبيل تحقيقها ينبغى أن يدرس وأن
تعمل أجهزة الثقافة مسئوليتها وتغول
سلطانها فى هذا المجال .

وتسوقنا هذه القضية الى مطلب من مطالبها
نادى به المجلس الاعلى للفنون منذ سنتين هو
تخصيص نسبة من مجمل تكاليف المباني
العامة للأعمال الفنية .. وهذا المطلب الاساسى
تمليه مرحلة التحول فى مجتمعا وما ينبغى أن
يصاحبها من تحول فى أداة اخراج العمل الفنى
مع المحافظة على قيمه ، فالفنان الذى يتخاطب
قلة خاصة يستطيع أن يقنع بلوحة الصباغون
وبوسيلة المعارض ، اما المجتمع الذى يسعى الى

الفنانين التشكيليين فى عام ميزانية فيسلم من
الافلام السينمائية الهابطة التى لا تحقق نموا
بل قد تحدث ضررا بالذوق وبالقيم الثقافية .
فاعتبار أهمية الفنون التشكيلية والمجهود
التي يبذلها الفنانون يقابله اعتبار آخر يمثل
فى أزمة الفن التشكيلى والعزلة القائمة التى
تتطلب كثيرا من الجهد ، وكان ينبغى أن يدور
حولها حوار بناء يستظهر ابعاد المشكلة ويرسم
لها العلاج .

وقد لمست لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس
الاعلى للفنون والاداب مشكله عزله الفن عن
الجمهور فى توصياتها التى وصعتها بين يدي
نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة قبل هذا
اللقاء واشارت الى أن الأمر يتطلب عودة الفن
الى مكانه من الحياة ويقضى نظرة موسعة للفن
لأنه لا يتحصن فى حدود اللوحة والنحت وإنما
ينبغى أن يكون الفن عنصرا مساهما ومشكلا
لكل مظاهر الحياة وإدارتها كما كان دائما فى
عصور مصر الحضارية ... وهذا يقتضى العناية
بكل مظاهر الفن والجمال وأن يكون الذوق
الرفيع مطلباً أساسياً فى كل ما يحصل به حياة
الناس .

تلك قضية من القضايا الاساسية التى كان
يجب أن يتركز حولها النقاش ... الفن بدوله
اشمال الموسع واتصاله بمظاهر الحياة .

وفى هذا المجال نخرج عن نطاق قضائية
المعارض والمتاحف الى قضية المجتمع السكانى
فى المدينة والقرية باعتبارهما المحتوى العام
لحياة الناس ، لنضع أيدينا على مطالب الفن فى
هذا المجال ... ابقى التخطيط العمرانى
متجاهلا للفنون كمعصر أساسى فى الانشاء
والتشبيد ؟ ايزل الهمم والبناء جريان دون
ضابط من المقتضيات الجمالية فيصيب مواقع
عزيرة بل أماكن لها جلال الاثر التاريخى وقيم
الفن ؟ واما من سبيل لأن يكون التعمير مرادفا
للحضارة ملتزما فى تخطيطه قيم الجمال وتنمية
الذوق العام ؟

هذا هو المجال الاول ... ملتقى الناس
وتجمعهم لآخر فى جهه يبذل داخل جدران

تسمية قيم الفن في أفراده فجدير به ان يهيء
الحوار الخاص بهذا البناء ... الجرم المعماري اندى
يتحقق في رحابه البناء بين العمارة والفنون
البحري ٠

في المدن الحضارية نلح هذا اللقاء الباهر
يصاحبه انظارنا ... نراه في روما وفي ياديس
كما كان في القاهرة القديمة ... ونشهد اليوم
بصورة بالغة الروعة في المكسيك منذ حولت
ثورتها وجه الفن ومساره عن اقتناع بأن
المعارض والمتاحف لا تستطيع وحدها ان تربط
الجماليات بالفن ... ومن ثم انطلقت المكسيك الى
اللوحة الحائطية في المباني العمامة وتحقق
اروع لقاء بين العمران والفن ... وفي بلد
كصغر اتسمت فيه رقعة المنشآت العامة
تستطيع الدولة ان تتيح لقاء الفنون التشكيلية
مع العمارة ليكون الفن ذوقا شائعا في تناول
الجماليات ٠

مجال آخر لا بد من أن يتركز عليه الاهتمام
هو المدرسة فعليا يمثل اللقاء المباشر للاعداد
الضخمة الهائلة التي تتلقى التعليم ... ولا
يكفي في هذا المجال دروس اسرية الفنية
بالقدر وعلى النمط الذي تسطي به وانما ينبغي
أن تكون تربية الفنون العام رسالة للمدرسة
تؤكد في مبانيها ... في تنسيق قاعاتها ...
في تزويدها بمستنسخات الاعمال الفنية
البحري ... في كتب الاطفال وطريقة اخراجها
وما يصاحبها من رسوم ... ليس الامر ترفا وانما
هو ضرورة ثقافية ، وبقدر من الوعي بمطالب
الدور العام وبالتنسيق بين مختلف الحاجات
في هذا المجال يمكن ان يتحقق هذا الهدف دون
عبء جديد ... هدف عزيز يؤدي الى تربية
القيم الروحية في الناشئين واطلاق طاقاتهم
المبدعة في كل المجالات فهو يتعدى التربية
الفنية الى التربية الانسانية بعام ٠

من المدرسة الى المجتمع السكاني ومن المنشآت
العامة الى ادوات الحياة اليومية يتحقق تفاعل
بالغ الاثر في حياة الناس ... وعلى العناية
بالاخراج الفني لادوات الحياة يتوقف جانب
كبير من خلق الذوق العام ... وحضارة هذا

البلد حافلة بعديد النماذج التي طمسها
استخدام انماط هابطة ولا يتطلب العودة الى
النماذج الرفيعة في التصميم والاخراج عينا
ماليا وانما يتطلب وعيا واستكشافا لانماط
رفيعة يحفل بها تراث مصر الفني في حياتها
اليومية وفيض من الذوق العالمي الحديث ...
وتلك ايضا احدى مسئوليات الاجهزة المشرفة
على الثقافة ينبغي ان يتحدد كيفية ممارستها
لها ليكون لها فاعليتها بين عديد تلك المنشآت
القائمة على اخراج ادوات الحياة للناس ٠

ومن العام الى الخاص ... من المدينة والمينى
والمدرسة وادوات الحياة الى المتاحف ورسالتها
وقبل ان يبحث عن رسالتها تنحري وجودها
اهي قائمة فعلا ؟ اما متاحف الفنون القديمة
المعروفة بدو الابار فينبغي ان تطور ... ان
تتحول من مخازن للتخزين الى منشآت تمتنع
اساليب العرض المتحفي وتمارس رسالتها في
تقديم النماذج الفنية ... كذلك كان المتحف
الاسلامي حين كان دارا للآثار العربية ،
والمطبوعات التي صدرت عنه في هذه الفترة
هي من اعلى ما قدم كتعريف بالفن الاسلامي
بل هي الحياة اكثر ابرازا لقيم الاثر الفني
من عرض الاثر الفني نفسه ... ولكن هذا
الحظ النقابي نفتقده اليوم في المتحف الاسلامي
على المستوى الذي بدأ به كما نفتقده في المتحف
المصري والمتحف القبطي ، وما لم يفسر البحث
في القيم الفنية لتراثنا الحضاري فان اكتشاف
روائع هذا التراث واعتزاجها بروح العصر
سيبقى بعيد التحقيق ٠

اما متحف الفن الحديث فلا وجود له ...
والى ان يوجد ينبغي ان يخطط له على غرار
المتاحف الفنية الصالية ، المتحف ليس مجرد
مكان للعرض الدائم تجتمع فيه اعمال الفن
وانما بالدرجة الاولى مركز اشعاع ثقافي تصدر
عنه المؤلفات والمستنسخات والشرائح الملونة
وتقدم فيه المحاضرات الفنية وتعرض الافلام
التي تجل روائع الفنون وكيان المتحف يتوقف
على مدى اشعاعه ... والمتاحف الفنية العالمية
هي قبل كل شيء مراكز ثقافة وتبادل فكري

وعلى هذا النهج ينبغي ان يكون تخطيط للمتاحف الفنية .

اما المعارض فينبغي ان تكون آفاقا رحبة تجتذب جمهورا اوسع قاعدة من جمهورها الحال . . . وهي تتطلب تخطيطا لتنظيمها واتصالها بحياة الناس ، وتستدعي التزام خط اعلنه وزير الثقافة في لقاءات اخرى هو الا تكون القاهرة وحدها محور الاهتمام وانما ينبغي ان ينتقل الفن الى جماهير متطلعة في مجتمعاتها الاقليمية .

وإذا كانت اتاحة فرصة تحقيق التراث الفني لافراد الشعب لا تناني بنأمل المسئل الفني فقط وانما تتأكد بمصاحبتة واقتنائه فان سياسة العرض ينبغي ان يصحبها دراسة لكيفية التوسع في عمل المستنسخات والنماذج من الاعمال الفنية الممتازة ليظل للعمل الفني فرديته في امتيازها وجماعيتها في شيوخه وحمله في تناول الافراد .

وقد يكون ذلك كله سببيل لإدابة العزلة القائمة بين الفنان والجمهور وللهيئة للتخفيف من عزائه ينبغي ان يصحبها توسع في الاهتمام للوزارات والمنشآت العامة ووضع تخطيط على مستوى الدولة لسياسة الاقتناء بحيث لا تقتصر على المكتنيات المتحفية . . . كما ينبغي ان يسبقها توفير ادوات الانتاج الفني للعاملين وتيسير استيرادها وتوزيعها ، وهيئة المعارف الفنية في الاماكن الاثرية وفي البيئات المختلفة لتيسير اتصال الفنان بالبيئة المصرية عن طريق تدبير اماكن الإقامة وموائل المواصلات .

ويمضي بنا البحث الى قضية التفرغ . . . تلك القضية التي انفردت بين التوصيات التي قدمت في الاجتماع بمقترحات عدة واثارت حولها التساؤلات واختلف فيها النظر بين ابعاد ثلاثة :
البعد الاول : التفرغ بين القبول والرفض
البعد الثاني : التفرغ بين الحرية والتوجيه
البعد الثالث : التفرغ بين الاطلاق والتقييد
وقبل ان المس هذه الابعاد اعود الى بدايات نشاء التفرغ في الخمسينات فأرى في الفكرة

حلا موفقا قمته مصر كاجابة على اسئلة ترددت في المؤتمرات الدولية وامرد لها في اليونسكو مكانا هاما في مؤتمر فينسيا سنة ١٩٥٢ ، اسئلة مدارها مشكلة الفنان في المجتمع المعاصر ، ومستولية الدولة ازاء دورها في رعايته دون ان تلزمه وتجعل الفن رسميا وموجها ، وبرغم المخاوف من تدخل الدولة لما من أحد في هذه المؤتمرات لم يستشعر الحاجة الى مطالبتها بالاضطلاع بواجبها نحو الفنانين وتمهيد جو الابداع الفني لهم ليظلوا ينشروا على الارض رحيقهم .

ولمست المؤتمرات مشكلة ضياع بعض المواهب تحت وطأة الظروف المادية او بسبب الاستفراق في مهنة ثانية تمسك الابداع الفني .

وتراوحت اساليب رعاية الفنان بين التشجيع عن طريق الجوائز او الاقتناء او التكليف وبين التدخل المباشر واخضاع الابداع الفني لاشراف الدولة .

وقد تمت مصر نظام التفرغ كحل من الحلول الموقلة لازمة الفنان في المجتمع المعاصر . . . حل اقواله تمكين الفنانين الممتازين من التفرغ للانطاج بعيدا عن العوائق المادية والاجتماعية ومساعدة الموهوبين على استكمال تكوينهم .

والتفرغ بصورته التي ولد بها نظام يتيح تنمية الكيان الذاتي للفنان من خلال الابداع الفني بعيدا عن المشكلات المادية التي تمسك مسار الابداع .

وهذا يقربنا من البعد الاول من ابعاد المشكلة فلا نرى رفض الفكرة من حيث المبدأ مقتنا ولا نرى في بدائلها من اساليب معاونة الفنانين غنا .

قيل في تبرير الرفض ان التفرغ عزلة في مجتمع يتطلب الالتحام ومفهوم العزلة والانعزام يختلف بين الفنان وبين غيره من العاملين في مواقع المجتمع المختلفة . . . الابداع الفني عمل فردي يتطلب العزلة والتأمل وهي ظاهرة صحية في مجال الفنون ، وتجنب الفنان مشقة المعوقات المادية ليفرغ لنمائه الذاتي لا يعنى انزاله عن مجتمعه وانما هو يعنى خلق المناخ الملائم له ليجتث عن التعبير الملائم

عن الطاقة الوجدانية التي استخلصها من الحياة واذ كانت العزلة والفردية مطلباً عند ابداع الصل الفني فان الجماعية هي مطلب عند الاستمتاع به .

وإذا كان النعارة على العزلة يتطلبون من الفنان المتفرغ التزاماً بموضوعات أو أساليب معينة فان هذا يتعارض مع الحظ الذي أكده الدكتور / ثروت عكاشة في مفتتح لقائه كما أنه يتعارض مع مطالب الفن ، فالفن بطبيعته نشاط يستلهم على التقنين والمواصفات وقيمه في حريته وصدقه . ووظيفة الفن الكبرى هي تعيق الحياة وصدق التعبير عنها ، ومتى توافر الصدق صدر الرمز الوجداني محلاً بعلامات حياته ووشائجه ارتباطاً بالناس . وقيل في معرض الرفض ان التفرغ بطالة مقنعة وهو يمكن أن يكون كذلك بالنسبة لمن يحسبون الفن طريفة تنجز كما تنجز الأعمال المادية وقيسونه بمقاييس الحساب ، ولكنه على عكس ذلك لمن يرونه نشاطاً وجدانياً رقيقاً ، ولن يحكمون في حياد على حصاد هذه السنوات من ابداع المتفرغين .

ويسوقنا هذا الى البعد الثاني من الجوانب المشكلة ، التفرغ بين الحرية والتوجيه فلا ترى فناً الا اذا كانت الحرية صنواً له ولا نجد مجالا للتوجيه الا في اختيار العناصر الصادقة من اصحاب المواهب الراغبة في مواصلة الابداع الفني بعيداً عن عوائق الحياة اليومية ولا ترى قيوداً على الحرية الا قيد الصدق للحياة والصدق في التعبير عنها أيًا كانت أساليب التعبير .

على أن للتوجيه مفهوماً آخر يمكن أن نلمحه من خلال المقترحات العديدة التي قدست لتعديل نظام التفرغ . . . التوجيه بمعنى توظيف التفرغ لأغراض أخرى كتنفيذ المشروعات العامة أو تسجيل الامجاد التاريخية أو تمثيل البلاد في المعارض الدولية .

وليس هناك ثمة ما يمنع داخل اطار نظام التفرغ الحالي من استحداث أنواع أخرى للتفرغ كتفرغ الفنانين للاشتراك في المعارض الدولية ، أو تفرغهم لاقامة أعمال فنية في بعض المنشآت أو المؤسسات العامة أو التفرغ للأعداد لمناسبات عامة كعيد القاهرة الألفى أو

للتخطيط لمشروع فني تحتاجه الدولة أو لدراسة بيئة من بيئاتها .

كذلك يمكن أن يستحدث نظام التفرغ الجزئي كتفرغ بعض الفنانين من اصحاب المواهب لبعض المهام الثقافية في المتاحف أو في قصور الثقافة على أن يتاح لهم استمرار ابداعهم الفني في ظل عمل لا يستنفذ طاقاتهم ولا يعطل مواهبهم .

على أن هذا كله لا ينبغي أن يحجب الفكرة في صورتها الأولى وإنما يمكن أن ينيهاً ويزيدها ثراءً .

وهذا ينقلنا الى البعد الثالث من المشكلة - التفرغ بين الاطلاق والتقييد - ففي ظل النظام الحالي نقرر منحة التفرغ لسنة يجوز مدها لظروف استثنائية بقدر من وزير الثقافة . وقد اتجه رأى الى وضع حد أقصى لمنحة التفرغ لا تجاوزه وإذا كان الأصل في التفرغ التوقيت لسنة واحدة فان امتداده في حدود ما يقرره وزير الثقافة وبشرط استظهار ظروف الفنان المتفرغ ومستوى انتاجه كل فنان يتبع التقييد في ظل الاطلاق ولكن في مروحة يحددها لوضع حد أقصى من القيد الزمني لا يصبح تجاوزاً .

وإذا كان التفرغ بما ورد عليه من اقتراحات مضافة قد يتيح ليشمل مجالات أخرى فلماذا التقييد الزمني وما هي حكمته ؟

قد تكون هناك مواهب فنية ممتازة لا عون لها من مؤهل رسمي يتيح لها عملاً ثابتاً على مستوى المهنية وقد تكون هناك ظروف تتطلب استبقاء فنان لمدى طويل في ظل نظام التفرغ أو اسناد مهام متتابعة له داخل نطاق النظام إذا ما اتسع لأغراض أخرى غير غرضه الحالي .

وكل ذلك اذا ما روعي فيه سلامة الاختيار وحياد القرارات ووضع الضمانات لتكافؤ الفرص لتحقيق منه الكثير لحياة الفنية .

التفرغ كفكرة أرحب وأسمى من أن توضع له قيود لا تتفق وأهدافه ، والتطبيق السليم للفكرة يستلزم أن يرسى تقاليداً ويؤكد بها . ولا نستطيع أن نفعل ما أسنداه التفرغ لفنانين وجدوا فيه ظلاً رحيباً اهتموا فيه الى ذاتهم ولولا التفرغ لما تحقق لمواهبهم الارتقاء .

مع المصطفى والمرتضى

في معرض

فؤاد كامل
يوسف فرنسيس

بتم: حسين بيكار

من انجح المعارض التي شهدتها الموسم الفني هذا العام ، معرض الفنان فؤاد كامل ، الذي اقيم في رواق الفن بالجامعة الأمريكية وكذلك معرض الفنان يوسف فرنسيس الذي افتتحت به قاعة اختابون الى عاود نشاطها لأول مرة بعد ان تسلمتها ادارة الفنون الجميلة .

والفنان فؤاد كامل عضو منفرغ منذ سنة ١٩٦٠ ، وناقد فني مرموق ، وله تأملات فنية لا تقل قيمة عن تأملاته التشكيلية ، وهو كذلك رائد من رواد الحركة التجريدية في الفن المصري المعاصر .

والفنان يوسف فرنسيس ، فنان طليعي مفكر ، من اساطين السريالية ، تختال صفحات الجرائد العربية برسومه الشعرية وكتابات في الفن التشكيل والسينمائي .

مع المطلق :

الظاهر يقف في مواجهة المستور ...
والوجود يقابل العدم ... والنور يتربص
بالظلام ... والماضي يقف على المدى البعيد
يرنو الى المستقبل .

والحياة تتذبذب ذهابا وجيئة بين قطبي
الوجود - السالب والموجب - كنتيجة للتراز
الحمي بين الاضداد والتناقضات ، التي يقف
كل منها موقفا متطرفا في مواجهة الآخر .

كقوسين عملاقين ، يضمان وليدهما الذي يرح
بين ذراعيها الحائيتين ، قباضا بالحياة ، نابضا
بالحركة ، ليربط بين الطرفين السحيقين بالرباط
المقدس - رباط الاعتدال - وليصنع منهما
الثالث الخالد الذي تتألف منه عناصر التكوين
في كل كائن ، مادي أو معنوي ، زمني أو
مكاني ، محسوس أو مدرك .

وفي مجال الحس البصري ، ينشأ من بعدى
الظلام والنور قطبان متقابلان ، متباعدان ،
يتمدد بينهما الطيف ، ذلك الوليد الشقي



يوسف كرامي



فؤاد كامل

ضوئي ، وليس تزويقا لونيًا .. لأنه تشكيل يعتمد على الجوهر لا العرض ...
ان دوامة التشكيل في فن فؤاد كامل تختطف الأبصار ، وتلقي بها في غمارها الصاخب ، وتلتفها تياراتها من منطلق الى منطلق ...
عنه وصخب وقلق ... وحالات من التهلك والتفريق ، والتفجير والتشقق ، والتشتت واليخب ، والتفريق والترسب ، والتشدد والجذب ، والبسط والقبض ... متردفات بلا حصر ، تلقى في النهاية عند كلمة واحدة .. الخلق ..

وفي حركة لولبية مدببة أحيانا ، الى حركة رجراجة كالوج الهادي ، الى تفتت يتبعثر كالأسلاء ، ويتكاثر كالرذاذ ، الى انطلاق أهوج بلا هدف ، الى التفاف كالعناق الرقيق ، الى انزلاق ينساب في تسامح رقيق ، الى زمجرة بركانية هادرة ، الى غليان يرمي بالشرر الى اصطدام طائش منمر ، الى ثورة تنفث الحميم والشظايا والأبخرة ، الى ومضات رعدية مبهرة ، تشق أجواز السواد الفاحم بذوب من النور والوهج ...

ومضات كالأمل .. ومضات كالحاطر الجميل .. تنبت من أحد الأركان ، وتظل حائمة هيام الحيرة في رحاب غير متناه ، لتتهوى في حضيبس موحش مظلم ، أو اخذود حالك السواد ... أو لتتوازي وراه كومة من اليأس الداكن ، أو

بالوانه البهيجة ، كبعد ثالث ، يصب من عصارته قطرات على الموجودات فيصيفها ، ويعيل الكائنات الى مهرجان تشعب منه البهجة والنشوة والمرح

فاذا قلنا ان الأسرة الصوتية الثلاثية الأبعاد تتكون من «الأب» أو النور بياضه اللافح ... «والأم» أي الظلام بسوادها القارس ... «والابن» أي الفيش برمادته الفائرة ... فنحن نستطيع أن نقول ، أن من هذا الثالوث يتكون المنطلق الإنشائي في أعمال الفنان فؤاد كامل .

فمن هذا المنطلق تتشعب جميع المعاني التي تتعلق بالمضامين المدركة ، المادية والمعنوية ، كالحياة والموت ، والصحة والمرض ، والعلم والجهل ، والرقه والصلابة ، والمادة والأثير ، والخلود والفناء ، والكينونة والضرورة .. الخ .. وفي هذا الإطار الذي يحصر الثالوث الضوئي ببلوغته الفنية ، تندفق الحياة في لوحات فؤاد كامل بدنياميكتها التي تسرى في ثنايا الكائن فتثيرة ، وتطلقه في تحرك يميني يتفجر بعنف ، أو تحرك يساري يتمساج في رتابة ولين .

لذلك كان عنصر الشكل حجر الزاوية في فن فؤاد كامل ، فهو يشكل ولا يلون ، يحرك ولا يمتع ، بمعنى أن تشكيله تشكيل حركي



السواد القاتم يجر أذياله الثقيله ليهبط الجريبات .. فيبتلع الصفار .. فيسيطر على كل شيء)

جدار من العناد الأسود ...

حركة الكون شاملة كاملة ... ومعركة
الوجود بكل أبعادها ... تدور رحاها بين
أضلاع الصورة الأربعة ، لتحكي عن معركة
أشد ضراوة ، تدور بين أضلاع الفنان ، ووجدان
الإنسان ...

وعندما تتصارع الأضداد في لوحات فؤاد
كامل ، صراع المادة مع الأثير ، والنور مع
جحافل الظلام ، والجسم مع الفراغ ، والحلم
مع الواقع ، فإنها تعكس معنى الصراع المتعدد،
الذى يحتدم في أعماق النفس ، محاولة إيجاد
توازن بين الظاهر والباطن ، والمرئي والمستور،
فعالم الحس لا يختلف عن عالم المادة ، وعالم
الملك مطابق لعالم الملكوت .. (واللا معنى
خارجنا كما هو داخلنا) وكلاهما يتخضع

لقانون واحد ، وإن اختلفت مظاهره ، وتباينت
أشكاله ...

ولما كان المعنى لا يطلق على الشيء إلا عندما
يكتمل تكوينه ، وما دام الشيء لا يزال يخوض
مرحلة التكوين ، فسوف يظل شكلا بلا معنى ،
وجنينا بلا اسم ، وحالة بلا مدلول ، وستظل
صفة « المجرد » عالقة به لتجوده من الصور
والمعاني الوصفية التى ألفها الناس ...

إن المعنى نهاية مرحلة لشيء تناولته يد القوة
الخالقة بالتشكيل والتهديب والصلقل .

والزجاجة رمل وهواء وقالب ولهب ...
وفكر وروادة ... ولكن ما وراء هذه الزجاجة
من تركيب عنصرى ، وعامل زمنى ، وتفاعل
عضوى بين الحامة والشكل ، والمبنى والمعنى ،

هو الحقيقة التي تختفي وراءها ووراء كل عملية خلق ...

ويشكل المصود الفكري في جميع أعمال فؤاد كامل ثلوث مركب من التناقضات ... فالنور والظلام يشكلان أحد أضلاع هذا المثلث ، والحركة والسكون يكونان الضلع الثاني ، والمادة والآخر يكونان الضلع الثالث ...

وبينما يعبر الطلاء الكثيف والعجينة الدسمة عن كثافة المسادة وثقلها ، تتمدد الأرضيات المساء ذات اللون الأزرق الشفاف لتعبر عن رقة الأثير ... فالفنان يختار من ألوان الطيف جميعا اللون الأزرق ويستخدمه في مفسون ويطبق غاية في العسق .. اذ يبسطه في خلفيات اللوحة ، بلا قوام ، بلا شكل ، كالفرغ الأثيري الأجوف ، كاللا نهاية الزرقاء التي تسبح فيها الأملاك وما عليها ...

وعندما يقول الفنان « أنا ابن الصدفة التي يتحكم فيها المص » فإنه يشير بذلك الى أن البطل الحقيقي في أعماله هو الصدفة وحدها ... أو ما يبدو أنه الصدفة ...

وفي رأيي انه ليس في الوجود شيء يتحكم فيه الصدفة المطلقة ، الصدفة بمعناها الفوضوي اللاتسي الأهرج ... الكافر ...

ففي جميع الأعمال ، تشعر بوجود الفنان ، تشعر بوجود الإرادة العليا تهيم على العمل ، وتحيط بتحركاته ، تراقبه من بعيد حتى لا يشرذ أو يطيش ، كالتطيع المتكاف ، علمته الطبيعة نوايسها ، ولقنته قوانينها فأصبح لا يتحرك الا بمقتضاها ، ولا يسير الا بهديها ... ان شطايا القذيفة تنطلق دون أن تدري أي شكل ستتخذ ، ولا أي مدى ستتقطع ، ولا فوق أي أرض ستتقرر !!

ومع ذلك فهذه العشوائية الظاهرة يسبقها قانون محدد ، ونظام حتمي معقد ، يحدد أبعادها وامتداداتها ، وهو الذي يضفي على الكون صفة الوحدة ، والترابط ، والنظام ... والا لكان الوجود عبثا ...

ان وراء العمل ولا شك قيادة حاذقة ، قيادة الفنان كله ، قيادة القوة الشيقظة ، والشرد الواعي ، والعضوية الموجهة ، والبعث الحكيم ... ويصف الفنان حالته عندما يندمج في



(كما في الخارج ، كذلك في الداخل ، تتصارع الأشياء ، تتصارع اللوات كما تتصارع خليجات النفس .. والقلبة دائما للحياة)



من معروض يوسف فرسي

والداخل ، والمعلوم والمجهول ، والعقل والوجدان !!

وماذا يكون الفكر ؟؟ الا انهمساك الجوارح جميعها في ايجاد مفهوم خاص تدرك الاشياء من خلاله ، وعدسة ملونة ترى الكون من ورائها ؟؟

وماذا يكون الوجود ؟؟ الا ذلك الكيان المنقسم على نفسه ، قسم نلتقي فيه بالناس ، من وراء الأقنعة ، وقسم نفرد فيه بانفسنا لننعم بعرينا الكامل ؟؟

وماذا يكون الواقع ؟؟ الا تلك اللحظة التي تستيقظ عندها النزوات والفرايز المتأججة والآمال والهواجس الدفينية ، لتطفو فوق السطح معلنة عن نفسها براية الاغراب والشنود !!

وماذا تكون الحياة ؟؟ الا تلك المسامرة الكبرى التي يمتزج فيها الظاهر بالباطن ، وتختلط فيها الحقيقة بالوهم ، والواقع بالحلم .. ؟؟

لذن .. لماذا يسمون كل ذلك .. ما وراء الواقع ؟؟ لماذا يلقبونه ؟؟ بالسريالية ؟

عجيبه هذه السريالية وما يصاحبها من مسحة الكتابة والغموض لارتباطها المزم بالكوأيس والهواجس والقلق ، ولاشترافها من الركام الوحش الجائم في أعماق اللاشعور ، الرابض في أغوار النفس ، المترسب في قاع الضمير ؟؟

ولكن شيئا من هذه المشاعر لن يصادفنا في معرض الفنان المفكر يوسف فرنسيس ، فهو بالرغم من كونه فنانا سرياليا مخضرا ، فان سرياليته ليست سريالية ميتشه متشائمة قاتمة ، كما انها ليست سريالية يضاء تفتح نوافذها على رحساب الأمل ومروج المرح والبسمات !!

ان لفن يوسف فرنسيس الذي يتأرجح بين الرومانسية والسريالية مذاقا جديدا يصعب تبينه وتحديد ..

فهو مزيج من الشهد والعقم ، وخليط من الآلام والمباهج ، والأمل واليأس ، والقلق والطمأنينة ..

عمله بقوله : « انني اثناء تدبير شئون فني ، أعمل كما أفكر ، وأفكر كما أعمل ، أي بجميع جوارحي ، بذهني وعقلي وعواطفی ومزاجي ، بل وبأحاسثي » لا أفضل بين الفعل والفكر ، كما لا أفضل بين ذاتي والكون .. »

وعندما يمتزج الفعل بالفعل ، ويندمج الصنع في الصانع ، وينفي المخلوق في الخالق ، فهذا هو التصوف في أعلى درجاته .

وعندما تختفي الأنامل العازقة ، ويتوارى القيثارة الأخرس ، ولا يبقى غير النغم تردد صداه الرياح الأربع ...

هناك سوف تلتقي بالارادة العليا ...
وهناك سوف تلتقي بوحدة الكون ...
ووحدة الوجود ..

مع الرمز

عجيبه هذه العين التي لا ترى !!
عجيبه هذه العدسة التي لا تأبه بما حولها من مظاهر الأشياء .. !!

عجيب هذا الستار الذي يقف حائلا بين البصر والبصيرة .. !!

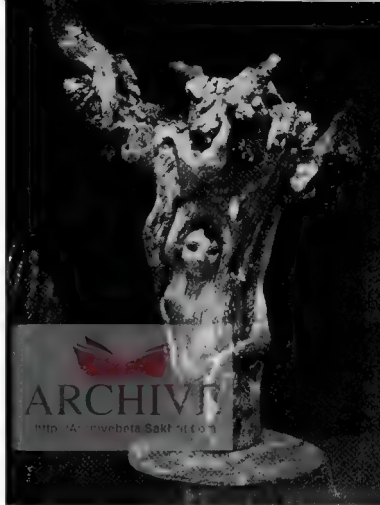
عجيبه هذه الرؤية النفاذة ، التي تتخطى رحاب المراتب لتقوم بجولاتها الشيرة في أعماق أصماق النفس البشرية ، في بعثها المفسني عن حقيقة الانسان عبر الزمان والكان ..

وماذا يكون الانسان ، الا ذلك الرصيد الهائل من الذكريات التي تتراكم في متاحف اللاشعور .. ؟؟

وماذا تكون الشخصية ، الا تلك الأيخرة التي تتصاعد من فوحة النفس ، هادئة شفافة تارة ، أو هادرة صاخبة ، مصحوبة بالحلم والشنلايا تارة أخرى ؟؟

وماذا يكون الزمن ، الا تلك البهيمات الفائرة التي يتركها الأجداد فوق جدران أفئدة الأبناء والأحفاد ؟؟

ماذا تكون اللغة ؟؟ الا تلك الصطلحات والرموز التي تؤلف بها الذات ذلك الحوار الغامض الذي يحدث التفاهم التام بين الخارج



(من معرض يوسف فرنسيس)

يضيفها على الخط واللون ، ينمق بها عناصره
لتحجب المأساة التي تعتلج في أعماقه فتبدو
كأنها أصداً أنين خافت تمتزج باللحن
الجميل ، ووضات أمل براق تخترق السواد
الذليل

ربما كان الفنان يعتمد تقليد الحياة بفلاحة
حريرية من الرضا والقناعة تخفي مساوي

ان الفنان ينظر الى الوجود من خلال دموعه
فراه جيلاً ، ويصبح ملء فمه ، ما أحل
الحياة ، وفي قلبه شرخ عميق ، أو جرح
غائر ..

ولعل هذا الغموض في أعمال يوسف
فرنسيس هو سر جماله وجاذبيته ، أم لعل
هذا السر يكمن في الشعاعية الدافئة التي

الواقع وأدران التجربة ١٩ أو ربما كان هذا المزيج بدلا لحالة من العتاب الرقيق الذي تلبس فيه الشكوى المبررة لباس التوسل العذب الناعم ..

ولا يكتفى الفنان بالمفوض في أعماق النفس البشرية ليفترف من غوامضها وأسرارها ، بل أن فضوله يدفعه الى تجاوز حدود نفسه ، وتخطي فصيلة بنى جنسه . فيطرق عالم النبات يمزقه ويشرحه ويحلله ، ويقف منه موقف العالم النفساني ، وكأنه لا يجد فرقا بين العالمين ، أو كأنه يريد أن يقول ، ان الانسان موجود هنا وموجود هناك ... أو كأننا نتخذ من النبات لسانا لحاله ، أو ستارا يتوارى وراءه من الصراحة الساخرة . ليقول بلسان النبات مالا يعجز عن قوله بلسانه ..

وتتحول أخصان النبات وجذوع الاشجار الحقيقية ، والجذور المتشابكة التي تتلوى وتنسحب كالأصابع المتشنجة ، تتحول الى تماثيل مجسمة من صنع الطبيعة ..

فلاول مرة يستخدم الفنان هذه الوسائط التعبيرية التي يوحى شكلها بإبداع معين ، كعمل نحتي كامل ، لا يفتقر الا الى بضعة لمسات من ريشته ، ولا ينقصه الا بضعة خطوط تحيط بالوهم الذي اكتشفه الفنان قابعا بين طيات الحشب ..

وبمضغ جراح حاذق يشق جذوع الاشجار ، ويهتك أستارها ، متممقا في إحشائها ، كاشفا أرحامها ، مستخرجا ما هي بطونها كما يستخرج الفواص الماهر الآلاء من بطون الأصداف المخلقة ..

وينشا من هذا الكشف الجديد لغة تخاطب مشتركة ، وعلاقة وثيقة بينه وبين الأغصان واللحاهات المسنة ذات الاخايد والتجاعيد الشمطاء ، وتتكون صداقة وطيدة بين جذور الفنان وجذور الاشجار بصفة خاصة ، يتخذ منها متشبها يسعى من خلاله أن يمتص عصارة الحقيقة ، كما تمتص الجذور من الارض عصارة الحياة ..

ولا يتورع الفنان الشاب عن تعرية الجذور من قشورها ليفضح ما في جوفها من عوالم !! ويألفها من عوالم تزخر يشقى الصور ، وتزدحم بشتى الإيهامات ، وكأنها أرحام اكتملت بين جذراها أجنة الحوريات ، وعرائس الأحلام ، فانطلقت من عقاليها كما تنطلق الفراشات من الشرائق ، لتحلق في آفاق النغم والترايمس والمعاني النبيلة ..

ولا شك أن من وراء هذا كله يكمن شغف بالجنس ، وهيام بالأنثى ، التي تشكل قاسما مشتركا في جميع لوحاته ..

ولكنك لا تستشف من خلال هذا الشغف أدنى رائحة للندس أو الرذيلة ، فانت محمول على محفة من الطهر والعفة والشفافية ، والمشاعر التي تسمو بالفرائز وترفعها الى مصاف المقدسات ..

ونحن عندما نتحدث عن الرمز ، يخيل اليك أن الأغصان المتشابكة تلعب دورا « طليسيا » أو اصطلاحيا رمزيا في أعمال الفنان القامض ..

فحينئذ إنه تظل من خلال فتحاتها التي يتشابك نسيجها فتبدو كفلالات متهتكة مهلهلة لا تفضح ما وراءها ولا تستره ..

والى جانب نفاذ البصيرة التي يتمتع بها الفنان يوسف فرنسيس ، مقدراته التعبيرية تنمو مع كل تجربة ، وشاعريته ترق وترهف مع كل عمل ..

فهناك ثراء واضح في أعماله الأخيرة يتم عن المامات جديدة بأسرار صناعة التصوير ووسائل الاداء ، وحسن استعمال الوسائط المختلفة التي أتاحت له فصاحة أكثر ، وطلاقة أكبر ، وفتحت له آفاقا أوسع للتعبير ..

فهو يستعمل لأول مرة لغة الرذاذ الذي ينثره بلباقة وذكاء فوق لوحاته ، فيثري ملمسها ، ويساعدها على تأكيد مضامينها ، ويدفعها الى عالم الإيهام ، محاولا بها أن يقلل من صلابة المادة ، وقسوة السطوح الملساء ، ويجعلها حشة كالوهم ، شفاقة كالخلم ، رقيقة كالخاطر ، ناعمة كالذكرى ، غضة كالنغم ..

حول تجسيد العمل المسرحي

بقلم: محمد عبد الرحمن خليل

نصا مكتوبا بين يدي المخرج ثم تجسيده في عمل مسرحي يتوقف كل منهما على الآخر الى حد كبير جدا .. فلو اتينا حللنا وحدة النص تحليلا ذكيا دقيقا أمكننا بسهولة ونجاح تكوين الوحدة للعمل المسرحي كله .. وهكذا يحصل تحليل/بنجاشيل الوحدة الاولى على عناصر الوحدة الثانية اذ انه من الصير خلل العمل المسرحي وتجسيده بدون دقة وموضوعية في تحليل النص ذاته .

وتعتبر عملية الخلق أو تجسيد العمل المسرحي اصعب مرحلة من مراحل اخراج المؤلف الدرامي .. وحتى يجتازها المخرج بنجاح ينبغي ان يضع في اعتباره منذ المرحلة الأولى للصياغة عدة عناصر مهمة .. يوليها كل عنايته ويعمل على إبرازها ، مثل ايقاع وسرعة الحركة والاداء المسرحي وهما ما سبق الإشارة اليهما .. وكما هو الحال مع بقية عناصر المسرحية فان هذين العنصرين أيضا لا يمثلان ظاهرة جديدة بصورة تامة لم يقابلها المخرج في المراحل السابقة للعمل المسرحي .. فان كل حركة وكل اداء له ايقاعه وله سرعته .. غير ان الامر هنا لدى عملية التجسيد يتعلق بايقاع وسرعة المسرحية كوحدة ، وايقاع وسرعة بعض الاجزاء في حالة توقفها على ايقاع وسرعة الوحدة كلها .. والمخرج السامح الذكي يستطيع منذ الانطباعات

من الاسباب التي دفعتني لكتابة هذا المقال وربما مقالات أخرى مكملة - لو أتيتحت في الظروف بعد ذلك - هو ما يعثرى اخراج مسرحياتنا في كثير من الأحيان من عسقم القدرة على تجسيد العمل ونقل فكرة أو التعبير عنها بصورة سليمة [ثرة بالقوة] والحقيقة التي تكمن وراء هذا العجز اسباب قد لا تهم القارئ العادي ولكنها ذات بال بالنسبة للمختصين والمهتمين بالمسرح ، وقد تبدو تفاصيلها أمام جمهور المتفرجين عادية ولكنها في الحقيقة الارتكازات الأساسية لكل عمل مسرحي ناجح .. ومع هذا أيضا فالتفرج العادي يحس بها كوحدة كاملة في نهاية العمل المسرحي عندما يخرج راضيا أو ساخطا عليه ، أما المتفرج المدقق الذي يعيش المسرح حقا فيستطيع ان يحس بها من خلال العرض ويستطيع في نهايته أن يحلل اسباب النجاح أو الفشل .

وعناصر تجسيد العمل المسرحي بأمانه ونجاح كثيرة .. وهذا ما دفعتني لاختيارها موضوعا لكتابتاتي التي استهلها بهذا المقال عن عنصرين مهمين للغاية .. وهما عنصرا الإيقاع والسرعة في الاداء والحركة المسرحية.

ان تحليل المؤلف الدرامي وهو لا يزال

الاولى لقراءة النص ان يلمح دلالات السرعة والايقاع الاساسيين للعمل كله .

ان معنى الايقاع والسرعة يختلفان مرات عديدة رغم انه ليس من العسير التمييز بين معنى كل منهما . ولايضاح ذلك نقول كما ان الخفى يستطيع مثلا ان يؤدي اغنية ما بصوت مرتفع (صويرانو) أو بصوت عميق (باس) دون أن يحدث تغييرا فى لحنها كذلك يستطيع أن يؤديها مرة بسرعة ومرة أخرى ببطء . وفى الحالة الأخيرة تتغير طبيعة الحال سرعة الاغنية بينما يبقى ايقاعها كما هو . كذلك بالنسبة للجرامافون يمكن أيضا ان تدير الاسطوانة بسرعة أو ببطء فتتغير بذلك المدة الزمنية للأغنية كلها الا ان المدة النسبية لاجزاء الاغنية كلها تبقى واحدة . . . وهكذا يمكن أن نقول ان الايقاع يعنى بالذات العلاقة بين اجزاء وحدة أغنية كاملة ، وبينها أيضا وبين وحدة الاغنية ككل . . . وبصورة أخرى دقيقة نستطيع أن نقول ان الايقاع يبين لنا وحدة فترة من الزمن مقسمة الى اجزاء مختلفة ، وان لم تكن من ناحية المدة فتكون من ناحية الابرار أو عدده ولنذكر مرة أخرى الاغنية أو القصر على الطبل أو ايقاع خطوات الرقص حيث الاجزاء البارزة قليلا وغير البارزة موزعة بصورة متعاقبة مع الاجزاء البارزة ، ويجرى هذا التعاقب حسب قاعدة ما تتكرر ولكن عادة بتغيرات طفيفة ، وحتى لا يختلط علينا الأمر ينبغي ان نفرق مبدئيا بين الايقاع والقياس (الوزن) الذى هو فى الحقيقة ليس الا اطارا يتحرك الشعر مثلا - بحرية حدوده ، وما دما قد اشرنا الى الشعر وقياسه نقول ان النثر ليس له قياس - كما هو مصروف - الا ان النثر الجيد له ايقاع دائما ، فالتراجيديا المصوغه شعرا (مثل تراجيديات ايسكيلوس) من الجائز أن تكون كلها على قياس واحد ولكن من الضروري أن تكون ذات ايقاع مختلف قد يكون رقيقا حائيا أو عنيقا قاسيا أو سهلا عاديا ، ان القياس هيكلي يسير فيه الشعر آليا ، اما الايقاع فهو سير حر للشعر فى اطار القياس . . فشعر شكسبير مثلا يسير على نفس القياس ولكن بايقاع مختلف تماما . . وهو ايقاع مبرر دائما

ينبثق بصورة حتمية عن المضمون . . لذلك ينبغي عند أداء الشعر أن يولى الايقاع عناية اكبر من القياس وبهذه المناسبة نقول ان السبب الرئيسى فى الرتبة التى تصيب القاء المقطوعات الشعرية هو الاهتمام بالقياس دون الايقاع وغالبا ما يكون أيضا السبب الرئيسى فى جمود المسرحيات الشعرية وعدم الاحساس بالتجارب مع ما تحمله من مضمون 11

وقبل أن نتعرض للايقاع فى الفن المسرحي ينبغي أن نتمس الايقاع فى الحياة ذاتها وان نعرض للظواهر الايقاعية فى الطبيعة . ولا غرابة أن نربط بين الاثنين ، ففن المسرح هو فن الحياة . . اننا نلتقى فى كل مكان بظواهر ايقاعية . . التبديل والتجميع السليم للوحدات فى فترات زمنية . . فصول السنة . . الايام والليالي . . المد والجزر . . كان كل هذا نتيجة حتمية للمكان الذى تحتله أرضنا تحت الشمس . . ومن الطبيعي لابد أن يكون لهذه الظواهر تأثير على سكان الارض . . فالتنبؤات اليقظ لدى الانسان مثلا يتبدل بالراحة أو النوم، وحركات أجسامنا عندما نمشي ونسبح ونرقلص تجري بصورة ايقاعية ، كذلك تنفسنا وضربات قلوبنا ايقاعية أيضا . . ان الايقاع ضرورة فى أجسادنا ونحن نجده فى كل ما يصدر عنا أو نعمله . . نجده مثلا فى دقات الجرس والساعة (تلك تلك) فى ضربات صائح الأحذية وصوت

لحادث أو فكرة معينة لذلك يجب أن يكون لها إيقاع معين سواء لكل جزء من أجزائها أو للمسرحية كلها ، ومن الضروري أن يأخذ المخرج بعين الاعتبار عند دراسة المسرحية لتحديد إيقاعها الأساسي ، البيئة والعصر الذي تجرى فيه أحداثها ، وكذلك الطبيعة والحقائق الطبيعية والحقائق الإيقاعية للحدث نفسه . .

ومن الطبيعي أيضا أن يتماشى الإيقاع الأساسي للمسرحية مع فكرتها الرئيسية . . وقد يبدو للوهلة الأولى أنه من السهل تحديد إيقاعات العمل المسرحي ولكن في الحقيقة الأمر يحتاج إلى كثير من التروى والدراسة والمراجعة . .

وكلما تعمق المخرج في دراسة النص كلما اقترب من تحديد إيقاعه بنجاح . . ولنضرب مثلا بمسرحيتين من الأدب الروسي يمثلان قطاعا من الحياة في القرن الماضي إبان الحكم القيصرى . . لنرى كيف نحدد الإيقاع في كل منهما . . ففي مسرحية (الغايات) ينبغي أن يكون الإيقاع الأساسي هو إيقاع الحياة في ضيعة اقطاعي في ريف روسيا القيصرية حيث الزوجة التي تعمل على إشباع رغبتها الحسية حمة بما سطره بالمحافظة على القيم الخلقية داخلها نظرها . . للمثل القاتل الذي لا يقطعه من الحزن للحزن إلا زيارات قليلة للاقطاعي . .

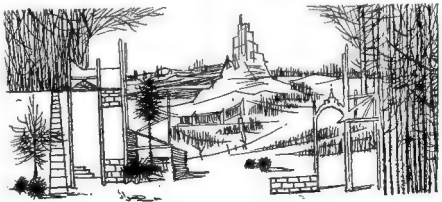
بينما في مسرحية (الفتش العام) لجوجل نرى أن الإيقاع الأساسي لها ينبغي أن يكون أكثر حيوية وضجة عنه في المسرحية الأولى رغم البيئة الريفية المتشابهة إلى حد كبير وإبان

انطلاق القطار، ولو استمعنا إلى فرقة موسيقية عسكرية في الشارع فإنا نضطر إلى بذل جهد كبير كي لا نسرع مع إيقاع (المارش) الذي تعزفه . . أن إيقاع الحياة لا يتوقف كما رأينا على البيئة الطبيعية فقط ، بل ويتعداها أيضا إلى البيئة الاجتماعية ، فإيقاع الحياة في قرية نائية يختلف كثيرا عنه في مدينة كبيرة ، ومن السهل جدا أن نستشعر هذا الفرق إذا رحلنا إلى القرية طلبا للراحة أو عندما يقد الفلاح إلى المدينة الصاخبة ، بل يمكن أن يختلف الإيقاع في مكان معين في أزمدة مختلفة . . فالمدينة مثلا لها إيقاع معين في الصباح عندما تصحو . . وخلال النهار عندما تعمل ، وفي المساء عندما تلهو ، وفي الليل عندما نعلن إلى مضاجعنا . .

ومع هذا فإن الإيقاعات الأساسية لكل من المدينة والقرية تظل مختلفة تماما . . ومن خلال هذه الأمثلة العابرة عن الظواهر الإيقاعية في الطبيعة والحياة نرى أنه من السهل تطبيقها في الفن المسرحي بوضوح . . فالإيقاع بصورة عامة في مسرحية تصور حياتنا في الريف مثل مسرحية الصنفقة لتوفيق الحكيم يختلف عنه في تراجيديا قديمة لسوفوكليس . . كما يختلف الإيقاعان عن إيقاع دراما سديلة لآثر جيلر مثلا . . وهكذا .

● الإيقاع الأساسي للمسرحية :

من المعروف أن المسرحية التقليدية غالبا ما تكون صورة من الحياة أو تصويرا ومعالجة



ايقاع الجملة معناها .. فمثلا ايقاع امرأة تبكي على قبر لا يمكن أن يتفق مع ايقاع خطوات الجنود .. الخ ، كما لا ينبغي أن نهمل ايقاعا آخر ولكنه في هذه المرة ايقاع يتم في داخلنا .. ايقاع لا يسمع ولا يرى فمثلا عملية الاحساس والفهم أو محاولة التصرف والاستعداد لرد الفعل رغم انها أمور غير مرئية أو صوتية الا انها يمكن أن تحدث بايقاع خاطف محموم أو بهدوء وبلاذ .. وهذا بطبيعة الحال يمكن تأثيره على ايقاع الأحداث الخارجية .



ومن الضروري أن تكون كل وسيلة تتبع لتحقيق ايقاع معين في العمل المسرحي مبررة بأحداث المنظر ذاتها وتسير معها في خط واحد يصل إلى الأثر المطلوب .. ولا ينبغي بأي حال من الأحوال أن يستشعر المتفرج أية حركة أو تأثير صوتي قد أقحم على العمل المسرحي من أجل إثارة أو تأثير أو استجداء عاطفة ما .. وبطبيعة الحال يكون هذا التأثير الصوتي أو الحركي ليس بذى موضوع اطلاقا .. وهنا نجد الإشارة إلى أمر هام جدا يجب مراعاته في العمل المسرحي وهو ألا يلفت الايقاع انتباه المتفرجين إليه ابتداءً كوجدة مستقلة شأنه شأن العناصر الأخرى المكونة للعمل المسرحي

● الايقاع الغضائي :

هناك نوع آخر من الايقاع لا يقل اهمية عن وسائل التعبير الايقاعية التي سبقت الإشارة إليها في تجسيد العمل المسرحي واعطائه الشكل المحدد - ولإلقاء الضوء على هذا النوع من الايقاع نضرب مثلا سريعا ففي مسرحية (الكذب) وهي من المسرحيات اليونغسلافية الشهيرة نحس ان ايقاعها يتسم بصفة عامة بالبطء والهدوء الذي يخيم على سكان البلدة الريفية التي تجري فيها الأحداث ولكن إحدى المثلثات في القصة تقوم بدور من شأنه ادخال عنصر ايقاعي جديد عبر عنه برقصة (الفالس السريعة) وقد عبر المخرج عن كلا الايقاعين في هذه المسرحية بوسيلة أخرى وهي (الديكور) ، ففي المنظر الاول نرى صورة لسهل منبسطة تغطيها سماء صافية عادية ، أما في المنظر الثاني فنرى جانبا من حجرة مطلة

الحكم القيصري أيضا ، والجديدا المهيمن هنا هو وصول المفتش إلى القرية حيث يغير المؤسسة الهادئة المعتادة لجميع الشخصيات تقريبا وما يصيبها من عجلة محبومة لارضاء المفتش .. كل هذا يعكس تأثيره القوي على الايقاع الاساسي للمسرحية .

● وسائل التعبير عن الايقاع :

الوسائل التعبيرية للإيقاع كثيرة ومتعددة ويمكن تقسيمها إلى ظواهر مرئية مثل التحركات الخطوات السير والرقص والجري ورفرفة الاعلام وتارجع ستار على نافذة مفتوحة وسير السحاب واهتزازات شمعة تحترق ، وظواهر صوتية مثل الاغنية وقرع الطبول ودقات الساعة وتنفس الانسان النائم بعق والدق على الآلة الكاتبة وسقوط المطر وتلاطم الموجات وانطلاق القطار وصفير الرياح وقصف الرعد وأداء الشعر أو غيره .. وكان « جيته » يحذر دائما من الاهمال في ايقاع أية جملة ولا تؤدي كما يصب دلو من الماء صبا بل يجب أن يطابق

لدى الافراد ، ومما يؤيد ذلك ان الحركات الخارجية والاعمال الداخلية وحتى وظائف بعض الاعضاء مثل القلب تختلف من فرد الى فرد فكل مزاج محدد يشترط دائما ايقاعا شخصيا محددًا .. والايقاع الشخصي جزء من التكوين النفسى للانسان ولكنه يتوقف فضلا عن هذه العوامل التكوينية على عوامل جبرية تأتي فى مقدمتها الأعمار .. فالإيقاع الشخصى لدى الطفل يختلف عنه لدى الشاب ثم الرجل ثم الشيخ المسن .. ومن هذه العوامل ايضا الجهد والارهاق والمرض ، كذلك البنا السار والحالة النفسية المضطربة او المرحلة او المرحلة أو الخطر الداهم الذى يبحث الانسان عن مخرج منه .. ان هذه العوامل جميعا تؤثر على الايقاع الشخصى بصفة عامة ويتأثر ويتغير تبعاً لها الايقاع لا فى المسرحيات المختلفة فحسب بل وفى المونولوجات والمقطوعات المختلفة من المسرحية ذاتها ، ولايضاح ذلك يمكن ان نضرب مثلاً بمسرحيات كثيرة يتميز فيها الايقاع الشخصى وباخذ اشكالا متعددة وربما مسرحية هملت ، لشكسبير ، وأهل الكهف ، لتوفيق الحكيم تعطينا أمثلة حية مفيدة فى هذا الصدد .. **الاقناع** : فننا يستجيب الحديث عن الايقاع الشخصى بنفى ان توجه النظر واعنى نظره الفنانين بصفة خاصة الى انه بدون تغيير الايقاع فى بعض المونولوجات والمقطوعات وبدون تبانيتها وتضادها قد يكون الحدث كله مملاً رتيباً للغاية .. وقد يكون ميتاً بلا حياة .. حتى الصراع الذى يجرى على ايقاع واحد يورث الملل ايضا بل ويجلب الكرى الى العيون المتعطشة تماماً كإيقاع الاغاني التى يسممها الاطفال قبل النوم .. كذلك بهذا الايقاع الرتيب نستطيع ان نصرف بسهولة الانتباه عن واقعنا ونهد الطريق الى السأم والتشاؤم .. وليس معنى هذا ان الايقاع المثير قد يكون مرغوباً فيه دائماً .. بالعكس انه قد يكون هو الآخر مملاً ومرهقاً .. لذلك ليس من قبيل الصدفة ان نلاحظ تجنب المؤلفات الدرامية الناجحة مثل هذا الملل والرتابة ، وذلك بتغيير الايقاعات كلما وجد الى ذلك سبيل .. كما لاحظنا فى مسرحية (عطيل لشكسبير) حيث يسبق النظر الذى بلغت فيه الاحداث غاية

على السهل فيها استار متعددة الالوان وقطع من الاثاث الحديث سلطت عليها اضواء مختلفة .. وهكذا تعرض لنا المسرحية وسيلة اخرى للتوصل الى ايقاع معين .. الا وهو (الديكور) وهو ما يعبر عنه بالايقاع الفضائى ولا تعنى به الايقاع الحركى الذى يتم فى الفضاء فقط بل وفى الزمن ايضا .. فالإيقاع الفضائى يعنى بوضوح اكثر توزيع الاشياء الجامدة (الاستاتيكية) فى الفضاء ويمكن تفسيرها بأنها حركات موقوفة (جامدة) ومما لا شك فيه اننا نحس ان لوجود لوحة لفارس من القرون الوسطى ايقاعاً ما ، ومما لا شك فيه ايضا اننا نحس عند التطلع الى ديكور ما وتوزيع اجزائه مثل الاشجار والمرتفعات والاحجار أو توزيع الابواب والنوافذ والسلامم والاثاث ان هذه الاشياء تسهم جميعاً لملاقاتها ببعضها وعلاقتها بالنسبة لوحدة الديكور فى خلق ايقاع محدد ، وعلى هذا النسق يمكن القول بان المباني والقاعات لها ايقاعها ايضا .. فالعبد القديم له ايقاع يختلف عن ايقاع الهرم المصرى او الكاتدرائية القوطية ، وصالة المؤتمرات لها ايقاع يختلف عن ايقاع المخدع او (الصالون) .. ومما يلاحظ فى الايقاع الفضائى بصفة عامة التبادل المنتظم لاجزاء بارزة واخرى غير بارزة ، ومرتعة ومنخفضة ، وكبيرة الحجم وصغيرة ، ومضيئة ومظلمة .. وهكذا .

ورغم ان بعض الكتاب ينكرون وجود الايقاع الفضائى ويقصرون تسمية الايقاع على الظواهر التى تجرى فى فترات زمنية الا اننا نحس فعلاً بهذا الايقاع .. فالفضاء بالنسبة لنا ليس شيئاً مجرداً ميتاً بل انه دائماً مكان لاجداث ما ، ولا يمكن ان نفصل الزمن عن الفضاء ، كما لا يوجد حدث خارج الفضاء كذلك لا يوجد فضاء خارج الزمن ، كما اننا نحس فى اعماقنا بان الحدث رغم انه لم يجر حالياً امامنا الا انه قد اعطى شكلاً للفضاء ونظمه بطريقة معينة وخلق لاجزائه توزيعاً محدداً .

● الايقاع الشخصى :

واخيراً نصل الى اهم وسائل التوصيل الى ايقاع المسرحية وهو الايقاع الشخصى للشكلا واهمية هذا الايقاع انه يختلف اختلافاً كبيراً

سرعة المدينة في الوقت الحاضر .. ولا عجب فالعناصر والعلاقات التي تتشكل منها حياة أهل القرية وقتئذ كانت قطعاً تختلف عن مثيلاتها التي تشكل حياتنا في الوقت الحاضر .. ففي ذلك الوقت كان الناس مثلاً في القرية يستيقظون مع الفجر في الوقت الذي لا يزال فيه ساكن المدينة اليوم نائماً في عمق ، ومع غروب الشمس وبعد جهد مضن كان الناس في القرية يتأهبون للنوم بينما ساكن المدينة اليوم يتأهب في نفس الوقت للخروج للقضاء سهرة ممتعة في دار السينما أو المسرح أو غيرهما .

السرعة الأساسية : بعد هذا الكلام المتناثر حول تعريف السرعة بشكل عام يجدر بنا أن نقرب من تحديد دقيق لشكلها متمثلاً في السرعة الأساسية للعمل المسرحي .. فهي تتوقف أولاً وقبل كل شيء كما يتوقف الإيقاع على البيئة وزمن الحدث فمثلاً في مسرحية (الأوتيب ملكا) لسوفوكليس نراها أبطأ منها في مسرحية (المقتش العام) لجوجول ، كما نراها أسرع في مسرحية (الثعالب الصغيرة) منها في مسرحية (الكترا) لسوفوكليس أيضاً .. وتتوقف السرعة الأساسية عدا ذلك - كما يتوقف الإيقاع - على الأحداث .. وأعني بالذات على ماهية الحدث وهو ما يمكن أن يسمى (بالثقل) .. أن الأحداث الكبيرة تتطلب دائماً سرعة بطيئة ، هذه قاعدة ينبغي أن تكون ماثلة في ذهن كل من يعمل في تجسيد العمل المسرحي .. فالأعباء الثقيلة والأفكار الحزينة الكبيرة عادة تدور ببطء في دهرس أصابعها ، كما تجرى تبعاً لذلك الحركات الخارجية وردود فعلها ببطء ، بينما الإنسان الذي لا تشغله هموم وأفكار كبيرة يستطيع أن يبت في أموره بسرعة كما تتسم حركاته الخارجية أيضاً بالسرعة ولكنه تبعاً لذلك كثيراً ما يحدث أن يغير قراراته بسرعة .

ومن هذا يتضح أن أهم العناصر الذي يحدد السرعة الأساسية للمسرحية هو (الشكل) ... ونستطيع بصورة عامة أن نقول أن السرعة الأساسية في التراجيديا بطيئة ، وفي الدراما معتدلة .. أما في الكوميديا فتتسم بالسرعة .. وتزداد سرعتها في (الفارس)

الإثارة وأعني قتل ديلمونة ثم انتحار عطيل منظراً هادئاً تماماً نرى فيه أميليا تصنف شعر ديلمونة وتتجاذب معها الحديث على صوت ربح بعيد وتغنى لها أغنية هادئة حزينة تعلمتها في طفولتها .. وهذا هو سر جاذبية شكسبير دائماً وفي أي زمن .. فمن خلال أعمال شكسبير يرى الإنسان نفسه يراها في كافة الانفعالات والمواقف .. يراها مرة واثنين .. وعشرة دون ملل .. يراها في إيقاعات متعددة ملائمة متجددة تجتنب المشاهد وتثيره وتؤثر فيه دائماً .

● السرعة :

من الطبيعي أن يجرننا الكلام عن الإيقاع إلى العنصر المهم الثاني .. وهو السرعة .. وهي عنصر لا يقل أهمية عن الإيقاع لارتباطه به دائماً .. ولكن عندما نقارن السرعة بالإيقاع نرى أنها ظاهرة على جانب كبير من الوضوح والسهولة والأهمية فهي ببساطة مقياس السرعة التي تؤدي بها مقطوعات المسرحية والتي تتتابع بها أجزاء الحوار والتي ترتبط فيها ببعضها في وحدة كاملة .. ورغم ارتباط السرعة بالإيقاع دائماً إلا أنه من الممكن تغييرها بصورة مستقلة عن الإيقاع .. والعكس صحيح .. ومع صحة هذه القاعدة إلا أن عاملاً مشتركاً سنرى أنه غالباً ما يحدد كلا منهما .. فالارتباط بين الإيقاع والسرعة يبدو واضحاً في كلمة « المزاج » الذي تحدثنا عنه فيما يتعلق بالإيقاع حيث نرى هنا أيضاً أهمية صلته بالسرعة فارتباط الإيقاع والسرعة إذن أمر طبيعي إذ أنها خاصتان لجريان الأحداث في زمن ما ، وأن عوامل كثيرة تؤثر على سرعة هذا الجريان وتغير في نفس الوقت العلاقة بين المقطوعات بعضها وبعض وبين المقطوعات والوحدة الكاملة للمسرحية .

وعندما تحدثنا عن الإيقاع ذكرنا البيئة والعصر وتحددتهما لإيقاع مؤلف درامي معين كذلك بالنسبة للسرعة نرى أن البيئة والعصر يساهمان في تحديدها أيضاً .. وفي تحديد سرعة الحياة بصفة عامة .. فهذه السرعة مثلاً كانت في القرية منذ سنوات مضت أبطأ من

القوة الكامنة التي تحرك هذه المادة ، وكلما كانت هذه القوة كبيرة كلما ازدادت السرعة . . . والمقصود بالقوة الكامنة هنا الانفعالات المختلفة التي تحرك الاحداث الكبيرة كالخوف والقلق والحماة وحب النفس . . الخ . . فهي تعطي السرعة الكبيرة . . بينما الشيء الذي من شأنه التهدئة والسكون فانه يعطي من السرعة . . فالسرعة هي دائما نتيجة لثقل أو سطحية المضمون (المادة) من جهة ، والانفعالات القوية أو الهادئة التي تحرك هذا المضمون من جهة أخرى .

تسجيل السرعة : لو أردنا أن نسجل السرعة وكان ذلك من الضروري بكان ، فان الأفضل أن يتم تسجيلها بالأرقام . . وقد رأى (ستانسلافسكي) المخرج والممثل الروسي الشهير أن تسجل السرعة بأرقام) من (١ الى (١٠) الا أنه يمكن ضغط هذه الأرقام في تسجيل السرعة لو استطعنا تمييز خمس سرعات رئيسية . . وفي هذه الحال يمكن تحديد السرعة على الوجه التالي . . رقم (٣) يمثل السرعة المتوسطة ، ورقم (١ ، ٢) يمثلان السرعة البطيئة ، ورقم (٤ ، ٥) يمثلان السرعة السريعة . . وهذا يتناسب تقريبا مع تحديد السرعة في الموسيقى حيث تستعمل الاصطلاحات الموسيقية الشائعة بدلا من هذه الأرقام . . ويعتقد الاستاذ الدكتور هوجو كلاين استاذ الاخراج المسرحي في أكاديمية بلجراد أنه من خلال هذا التسجيل يمكن للمخرج أن يحدد بدقة كافية السرعة الأساسية للمسرحية وكذلك سرعة مقطوعاتها واجزاء من الحوار .

● وسائل التوصل الى السرعة :

تطلق كلمة (Tempo) بصفة عامة على السرعة التي يتم بها كل جزء لحظ ما وعلى سرعة جريان الاجزاء المتتالية . . وعلى السرعة التي يتم بها الربط بين هذه الاجزاء فاذا اراد المخرج ان يتوصل الى سرعة أكبر أمكنه أن يشير بأحدى وسيلتين اما بالاسراع في اداء الاجزاء نفسها أو بمضاعفة سرعة تعاقب جزء تلو جزء آخر أو بادماج الطريقتين معا . . وهذا معناه عمليا أن الممثل يستطيع ان يؤدي كل جملة على حدة بسرعة معينة أو يؤدي جملة عقب جملة تالية دون أن يتوقف . . وربما

وعندما تطبق منطقى للظاهرة العامة المعروفة التي تقول ان الاجسام الثقيلة تتحرك ببطء وثقل وتوقف أيضا بثل وثقل اذا كانت متحركة ، فهي اذن في حاجة الى قوة كبيرة لتحريكها وتوقفها ، وهو في نفس الوقت تطبيق للمبدأ القائل بأن الحركات الخارجية تتلام دائما مع الحركات الداخلية ، ولنتذكر هنا (قاعدة ليوناردو) التي تنبئ أن الحركة تتفق دائما مع حجم الحدث ، فكلما كانت الاحداث كبيرة تطلبت حركات كبيرة . . والعكس صحيح . . وبخلص من هذا الى أن الاحداث الكبيرة كما رأينا في التراجيديا تفرض السرعة البطيئة ، شيء آخر يجدر أن نضيفه هنا وهو تنوع الاصوات وقدرتها على تمثيل شكل معين من أشكال الحركة فالنبرة العميقة مثلا تصدر عادة عن الحركة البطيئة بينما النبرة المرتفعة تصدر عن حركة أسرع ، والاشياء التي تتسم بالسهولة والسطحية مرتبطة بالحركة والسرعة السريعتين بينما الاشياء التي تتسم بالثقل والعق نجدها مرتبطة بالحركة والسرعة البطيئتين ، وهكذا ليس من الغريب أن نلاحظ دائما أن الشيء الذي يجذب عيني بسببه ثقله بالنبرة العميقة يتطلب عادة سرعة أبطأ وبالعكس .

ولا ينبغي أن ننسى أيضا في هذا الصدد أن الحرارة تفرض شكلا للحركة . . بمعنى انه كلما كانت حرارة الجسم أكبر كلما تحركت ذراته بسرعة أكبر ، وكلما تضاعفت حيوية الإنسان لاي سبب من الأسباب أصبحت سرعة أعماله أكبر .

ان كل هذا ينطبق لا على السرعة الأساسية للعمل المسرحي ذي الشكل المرح او الجاد فحسب بل وأيضا على بعض مقطوعاته وعلى اجزاء من الحوار . . وحسب القاعدة التي اوضحناها ينبغي ان تؤدي الجمل الرئيسية بسرعة ابطأ بقليل من الجمل الاعتراضية التي غالبا ما تؤدي بسرعة أكثر ونبرة أعلى بقليل ، وهذا يفسر ما للجمل الرئيسية من مضمون اهم وافكار أساسية ، وما للجمل الاعتراضية من افكار ثانوية ليس لها ثقل . والسرعة أيضا لا تتوقف على مادة الحدث فقط بل وعلى

والاحساس وعق التخييل .. وهنا يمكن
أيضا الفارق الأساسي بين مخرج ومخرج
آخر .

لذلك ينبغي أن يكون في اعتبار المخرج
دائما أنه يمكن التوصل الى سرعة كبيرة
بإسراع له ما يبرره وبشرط ألا يكون هذا
الإسراع - مهما كانت مسبباته على حساب
الوضوح والسلامة .. كذلك بالإقلال من
عدد الوقفات التي تتخلل الكلام بحيث لا يبقى
ألا على الضروري منها .. وهذا يدعونا الى
تأكيد العكس من أجل ذات الأهداف ..
فينبغي للتوصل الى السرعة البطيئة الا تطيل
بعض الجمل ونبالغ في الحركة الى غير محدود
مدرسة ، كما يجب أن تكون الوقفات التي
تتخلل الحوار وتفصل أجزاء بعضها عن
بعض في موضعها الطبيعي ومبررة دائما .

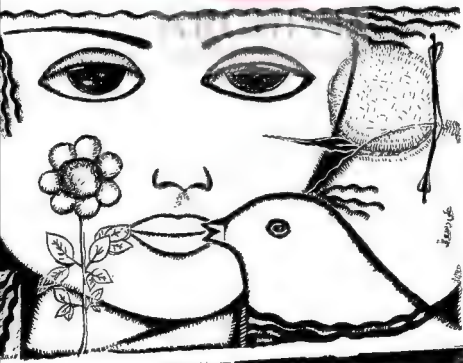
هذا مجمل سريع لما يمكن ذكره هنا عن
عنصرين من أهم العناصر المكونة لتجسيد
المؤلف الدرامي في أطوار الانتقال به من
كلمات مطبوعة على الورق الى قول وإشارة
وحركة في الحياة دائبة على خشبة المسرح
.. **أنه أن يبدأ بها أول مقال عن تجسيد
العمل المسرحي لأن الاهتمام والناية الشديدة
بهما وأغنى عنصرى الإيقاع والسرعة هما
بداية أى عمل مسرحى ناجح وكل مخرج
دارس مفهم لمسئوليته الحقيقية في كيفية نقل
النص الذى بين يديه الى أنظار وأسماع
المتفرجين بنجاح ودقة وحساسية ..** وأعود
فاكرر في نهاية المقال أنه قد يبدو للقارى-
العادى أن الكلام عن هذه العناصر قد لا يهجه
كثيرا طالما يرى العمل المسرحي في النهاية
متكاملا ولكن أعود فاكرر أيضا أنها من
الأهمية بمكان عظيم لدى كل فنان يعمل على
خشبة المسرح ولدى كل قارى، يعشق
المسرح عن فهم ووعى بأصوله .. فهى تضع
أمام مشاهدى المسرح عامة بعض الأسباب
الحقيقية التى تكمن وراء عمل مسرحى يرويه
ناجحا وعمل مسرحى يرويه فيحكمون عليه
بالفشل وإلى المقال القادم أن شاء الله مع
عناصر أخرى أكثر أهمية وإثارة حول تجسيد
العمل المسرحي :

دون أن يتنفس .. أو يؤدى الجمل المتتابعة
في الحوار بسرعة وبدون توقف معا .. ففى
إداء الحوار من المهم بصفة خاصة إذا أردنا
مضاعفة السرعة أن نربط كلام شخصية ما
في المسرحية بسرعة وبدون توقف بكلام
شخصية أخرى تتلوها في النص .. أى أن
كل ممثل يغطي كلام الممثل الآخر .. ولكن
ينبغي هنا أن نلفت النظر الى حقيقة مهمة
وهي ألا تكون هذه التغطية أبدا على حساب
المضمون وأهميته .. فقد تفرض أهمية
مضمون الحوار أحيانا عقب نهاية كلام شخصية
ما في النص توقفا معينا حتى في أكثر المشاهد
حيوية وإثارة .. كما ينبغي أن يكون ماثلا
في الأذهان ألا يتم إداء الحوار في العمل
المسرحي بسرعة كبيرة من شأنها أن تحد من
قدرة المتفرج على متابعة الكلام أو تكون حائلا
لايجاد الوقت المفقول لاستيعاب ما قيل وتفهم
ما يجري أمامه على خشبة المسرح كذلك ومن
المهم جدا ألا تكون مضاعفة السرعة على حساب
الوضوح المطلوب ، لأن مثل هذا الإداء السريع
من شأنه أن يصيب المتفرج بالإحراج عن
متابعة الحوار وبالتالي الحدوث في **اللبال** .. وهنا
تكمن خطورة كبيرة على نجاح العمل خاصة
إذا انسحبت هذه السرعة على المبالغة في إداء
الحركة والأعمال الخارجية المتكررة فيكون من
شأنها تعقيد الموقف وعجز المتفرج تماما عن
فهم وحدة العمل .. ويتضح من هذا أن
تجسيد العمل المسرحي وأغنى في هذا المقال
كيفية إداء الحوار المسرحي لا يجرى اعتباطا
أو حيثما اتفق كما نشاهد ونصدم في بعض
المسرحيات التي تقدم خلوا من حسن الفهم
والدراسة الصيقة .. بل المفروض أن يكون
لسرعة الإداء حدود مرعية موزونة وزنا دقيقا
بعد دراسة المخرج وتقييمه .. ولنضرب
مثلا عابرا .. فإذا أردنا أن نبلغ شخصا ما
بنبا مهم فيه خطورة على عمل سرى مشترك
بيننا فمن الطبيعي أنه لا يكفى أبدا أن نسر
اليه ببعض كلمات سريعة .. بل ينبغي أن
يتم التبليغ بطريقة تستطيع أن توصل اليه
معنى وأهمية هذا النبا .. وفي الواقع يمكن
هنا عمل المخرج الأساسي .. قدرته على الفهم

الموعد

للشاعر: حسن فتح الباب

حين اتاني الحزن ساعة المساء
على جواده العفر الجبين
يبحث عني في ظلال المنحنى
وتحت ضوء القمر الحزين
لوى عنانه وسار
لأن قلبي الغريب كان في انتظار
أن تقبل يا طلعة النهار
حماة ، وزهرة ، ودار





وحين عاد بعد ثيلتين
 يتبع خطوى في الطريق الموحش الطويل
 شل الطريق لم يجدنى
 اخطانى
 وغاص في ظلي
 ثم مضى مختفيا في المنحنى
 كأنها عيون الرهيلة النصال
 تغرس في صدري ستابك العناء
 ترفقنى ***
 اتبع خطوك الدلفى في مغارة الشتاء
 أقول ماذا لو أتيت
 أقبلت يا شمس النهار
 حمامة .. وزهرة .. ودار
 * * *
 يا فارس الهموم يا جواده المعفر الجبين
 حان اللقاء .. ان قلبي طائر حزين
 مل السرى .. ادركه الكلال
 حان الشتاء .. جئتنى في موعذك
 موعذك الفسيح والنعم
 يا فارس الأمل
 وموعدى يا واحة القلب الشريد
 الصيف تقبلين يا شمس النهار
 حمامة .. وزهرة .. ودار

شجرة الحياة

[١] الذات البيولوجية

بقلم: الدكتور حسن كامل عوض

تناولنا في مقالنا السابق مشاكل المنهج في العلوم البيولوجية وكيف شقت البيولوجيا الجزئية طريقها باتخاذ منهج علمي فعال ، أدى استخدامه الى تقدم مذهل في هذا الحقل خلال فترة وجيزة ، وتتلخص معالم هذا المنهج في الاعتقاد الراسخ بان الطواهر البيولوجية قابلة للتناول العلمي بفرض معرفتها معرفة أساسية وفي أنه من الممكن التغلب على ضغامة عدد المتغيرات المؤثرة في الطواهر البيولوجية باستخدام نماذج تجريبية مبسطة تتضمن عددا محددا من العوامل تدرس تحت ظروف يمكن التحكم فيها ، كما يتضمن المنهج البحث النظم عما أسميناه بالعوامل الحاسمة الأكثر فعالية عن غيرها في التأثير في الظاهرة البيولوجية ، كما أشرنا الى احياء الاستخدام المنظم لقواعد المنطق الصوري والاستقراء العلمي ، بحيث يجعل العمل العلمي مستمدا من نسج منطقى صريح ..

سنتناول في هذا المقال تفصيل ما أوجزناه في المقال السابق من معالم المنهج وسيكون تناولنا في إطار عدد من المفاهيم العلمية الشائعة في الحقل البيولوجي طامعين ليس فقط في أن تعمق الفهم لهذه المعالم المنهجية الأساسية ، بل أيضا الى احاطة القارئ غير المتخصص بما هو جارى اليوم من أحداث في جبهة العلوم البيولوجية... هذه المفاهيم ستسير بنا في الطريق الزاخر الذي اجتازته العلم نحو فهم المشكلة التي تعرف في الوقت الحالى « بشجرة الحياة » وسنبدا بعرض سريع لهذه المشكلة .



الذات البيولوجية :

الصفات الخارجية ، الا أن هذا يعكس اختلافات داخلية بيولوجية عميقة فهناك «أنا» أو «ذات» بيولوجية داخلية تميز الفرد عن أقرب المقربين اليه فاللتطابق الكامل بين «الذات» البيولوجية لا يوجد الا في حالة نوع نادر من التسوائم الناشئة عن انقسام بويضة واحدة .

ولعل من أهم مظاهر التميز البيولوجي ما

الاختلاف والتباين بين الافراد طاهرة نعلمها جميعا وننعم بانثارها حينما كما تقاس منها أحيانا أخرى ، ففى كل منا السمات التي تميزنا عن الآخرين، بعضها ظاهر مثل اختلاف طول القامة ولون البشرة أو الشعر أو العينين أو تقاطيع الوجه وملامحه الى غير ذلك من

تربطها بعضها ببعض ... فلنبداً بسرد
الحقائق ... وسنكتفي في حالتنا هذه بذكر
حقيقتين رئيسيتين كانتا معلومتين للعالمين في
العهرونات .

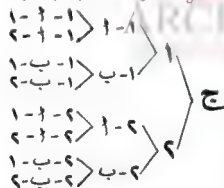
الحقيقة الأولى :

وجود « فترة سلام ظاهري » قبل احتدام
المعركة بين الجيوش والجلد الغريب .

الحقبة الثانية :

« فترة السلام الطاهري » هذه تقصر بشكل واضح إذا ما نقلت قطعة جلد ثانية من نفس المصدر الاصل الى الشخص نفسه بعد سقوط القطعة الاولى .

تفرعنا الآن نقطة بدء لتفكيرنا لبنى منها
سلسلتنا المنطقية ، ونقطة البدء التى نعرض
نفسها علينا والتي تشير اليها مشاهداتنا هي
احتمال تكون « أجسام مضادة » للجلد الغريب
نتيجة وجوده في الجسم المنقول اليه ويبدو
هذا الافتراض معقولا كنقطة بدء نستطيع ان
نبنى منها احتمالاتنا على شكل سلسلة متفرعة
تسمى بالاشجرة الاحتمالية - نوضحها في
شكل ١ - ١ . ونلاحظ أننا نبدأ من الافتراض



الأساسي الذي نرمز له بالرمز (ج) في الشكل وهو يكون مصدر الاحتمالات المنطقية اللاحقة ويتفرع من (ج) احتمالان ١ ، ٢ ويتفرع من ١ احتمالان ١ - (أ) و ١ - (ب) ومن الثاني يتفرع الاحتمالات ٢ - (أ) و ٢ - (ب)، وهكذا تمتد شجرتنا وتفرز قروعا كلما ابتعدنا عن نقطة الأصلي (ج) ، وإذا ما أردنا أن نتسلق هذه الشجرة من نقطة الأصل हमنه فأننا نستطيع أن نصل لنهايتها سالكن طريقا من

يعرفه البيولوجيون منذ زمن غير بعيد من عدم تقبل الفرد لخلايا أو الأنسجة التي تنتمي لفرد آخر إذا ما وجدت هذه طريقها لجسمه ، فسرعان ما ستتعرف « الذات » البيولوجية على النسيج أو الخلايا الغريبة فتقوم بمركه صاربه يستغل فيها الضحايا من الجانبين تنتهي في أغلب الأحيان الى هزيمة الغريباء ... هذا العداء المستاصل ضد الأنسجة الدخيلة كان وما يزال يشكل العقبة الكئود ضد محاولات الجراحين نقل الأنسجة أو الأعضاء من فرد لآخر ، مما آثار الاهتمام بهذه الظاهرة ليس فقط من وجهة نظر المعرفة الخاصة لها كظاهرة بيولوجية ، بل أيضا للاعتبارات العملية المتعلقة بجراحات نقل الأنسجة .

بدأت محاولات نقل الانسجة من فرد لآخر في العشرينات من هذا القرن بمحاولة نقل قطع من الجلد من فرد الى آخر ، كان الاعتقاد السائد آنذاك أن الأفراد يمكن أن يتبادلوا جلودهم بدون قيد أو شرط ، ولكن سرعان ما اتضح أن « الذات البيولوجية » للأفراد يسوؤها هذا التبادل وأنها تشارك للدخول في معركة طاحنة ضد الجلد الغريب تنتهي بالقضاء عليه وسقوطه . وقد لوحظ أن تلك التي الممثلة ضد الجلد الغريب لا يحتدم أوارها فور نقله بل تنشب المعركة بعد فترة سلام ظاهري يبدو أن كل شيء فيها هادئ وأن الجلد المنقول يتم نسكته الجديد . . .

هذه هي المشكلة العملية التي واجهت العاملين في جراحات نقل الأنسجة والأعضاء والتي تشير إلى وجود ذات بيولوجية شديدة التميز ٠٠٠ استأذن القارئ بعد هذا التقديم للمشكلة أن تتمثل لتعطي لمحة من ملامح المنهج في المعالجة العلمية الرامية إلى فهم أسباب فشل عمليات النقل هذه ونعمه أن نستأنف رحلتنا فور وضوح الخيوط المنطقية للمعالجة مثل هذه المشكلة والتي تشكل الأسلوب العلمي الذي اتبعه بالفعل لحلها .

الحقائق والفروض :

يبدأ تناول العلم، لتنا هذه المشكلة
بمحصن الحقائق المصدمة عن الظاهرة، ثم يلا
ذلك محاولة ربط هذه الحقائق، بقروض علمية
على أساس من العلاقات التي يحتمل منطقيا أن

قبل نقل الجلد لنشبت الحركة فور التصاق
الجلد الغريب بالجسم ، فهذا الاحتمال اذن
يتناقض مع وجود فترة سلام ظاهري ...
وهكذا يستبعد نصف شجرتنا بأكمله على
أساس هذا التناقض ... فما هي المسالك
الاحتمالية المتبقية التي يمكن استبعادها على
أساس التناقض مع الحقيقة الثانية ٠٠٩ مما
لا شك فيه أن قصر فترة السلام الظاهري بعد
عملية النقل الثانية يدل على أن الأجسام
المضادة التي تكونت أثناء عملية النقل الأولى
ما زالت موجودة في الجسم ولذلك فإن فترة
السلام هذه تكون قصيرة ، وهذا يستبعد
الاحتمال القائل بأن هذه الأجسام تتكون في
الجلد المنقول وهكذا تسقط بعض الفروع من
نصف شجرتنا المتبقى وفي الواقع أنه لم يتبق
لنا سوى فرضين اثنين فقط :

الفرض الأول :

الأجسام المضادة تتكون بعد عملية النقل
في الجسم المنقول اليه وهذه الأجسام نوعية
(أي لا تؤثر الا على جلد الشخص الذي أعطى
الجلد) .

الفرض الثاني :

الأجسام المضادة تتكون بعد عملية النقل
في الجسم المنقول اليه وهذه الأجسام غير نوعية
(أي تؤثر على أي جلد مهما كان مصدره) .

النماذج التجريبية لحسم الفروض :

لم تكن هناك حقائق أكيدة معلومة في
العشرينات يمكن اتخاذها أساساً لاستبعاد
أي من الاحتمالين السابقين فلا مفر اذن من
اللجوء الى التجربة لحسم الموقف ... ومن
الواضح أن تجربة مبنية على أساس « نموذج
تجريبي » بسيط أمر مرغوب فيه ويسهل
مهيئتنا ... هذا ما حدث بالفعل على يد اميل
هولمان عام ١٩٢٣ عندما كان يعمل طبيباً مقيماً
بقسم الجراحة في مستشفى برجهام ببوسطن
عندما واجهته مشكلة علاج طفل مصاب بحروق
في وجهه وجسده أدت الى أن تتعري مساحات
واسعة من جسمه ، وكانت تجربته بسيطة تماماً
اذ نقل قسم قطع جلدية صغيرة من متلوع (أ)
لبعض المساحات العارية في جسم الطفل وفي
نفس الوقت نقل اثنى عشرة قطعة من جلد
متلوع ثان (ب) لتغطية مساحات أخرى ، وبدا

ثمان طرق كما هو واضح من شكل ١ (ب)
منها مثلاً الطريق : ج ١ - (أ) - ١ - (أ) - ٢
الذي يعني « الأجسام المضادة موجودة أصلاً
في الجلد الغريب » وهي غير نوعية « ٠ أو
الطريق ج - ٢ - (ب) - ٢ - (ب) - (١) وهو
بدوره يعني « الأجسام المضادة تتكون بعد
عملية النقل » في الجسم المنقول له ، وهي غير
نوعية أي أنها مضادة لأي جلد غريب ...
وهكذا نستطيع أن تكون ثمانى جمل مركبة
باتخاذ طريق معين يبدأ من الأصل ويتفرع
نحو أحد نهايات الشجرة ... كل جملة من
جملتنا الثماني سنسميها فرضاً علمياً ، يحتمل
صوابه كما يحتمل خطؤه وذلك يتوقف على
صواب أو خطأ مكوناته ، وفي حالتنا هذه
لا يكون الفرض صحيحاً الا اذا كانت كل
المكونات صحيحة فيكشف زيف أحد مكونات
الفرض ليكون كله زائفاً في الفرض ج - ١ - ١ - (أ) - ٢ - (أ) يجب أن يكون افتراض
وجود الأجسام المضادة صحيحاً كما يجب أن
تكون هذه الأجسام موجودة أصلاً في الجلد
الغريب كما يجب أن تكون هذه الأجسام غير
نوعية (أي أنها تؤدي الى انقصال الجلدة المنقول
عن أي جسم ينقل له) وزييف أي من جملته
المكونات الأربعة يزيف الفرض كله .

وسنلاحظ أن شجرتنا المنطقية تزداد فروعها
كثافة كلما ابتعدنا عن أصلها (ج) ومن حسن
حظنا في هذا المثال أن عدد الفروع في كل
خطوة محدود وقاصر على فرعين في كل حالة
ويمكن للقارئ أن يتصور الكثافة التي يمكن
أن تصل اليها مثل هذه الشجرة لو تعددت
الاحتمالات في كل خطوة من خطوات رحلتنا
من الأصل الى الفروع ولذا فإن الخطوة المعقولة
التالية هي أن نحاول استبعاد أكبر عدد من
الفروض على أساس من المعلومات المؤكدة
المعلومة لدينا عن هذا الموضوع . فلنحاول أن
تتحقق ذلك في مثالنا هذا ، فقد سبق أن ذكرنا
حقيقتين أكيدتين كانتا معروفتين في العشرينات
... فبالتمل في الحقيقة الأولى نستطيع أن
نستبعد على الفور احتمال وجود الأجسام
المضادة أصلاً قبل عملية النقل لأن ذلك
يتناقض مع ظاهرة وجود فترة السلام الظاهري ،
فلو كانت الأجسام المضادة موجودة بالفعل

عدم مرور وقت كاف على نقل المجموعة الثانية، كما أن هذه النتائج أيضا ترجح أن هذه الأجسام نوعية أي أن هذه الأجسام يختص كل منها بإعادة الجلد المستبد من مصدر واحد فقط . وهناك دليلان في تجربة هولمان على هذا: أولهما أن جلد المتطوع الثالث لم يسقط مع جلد المتطوعين الآخرين بل سقط بعد فترة السلام المعتادة اللازمة لتكوين هذه الأجسام ، كما أن سقوط المجموعة الثانية من جلد المتطوع الثاني مع المجموعة الأولى دليل آخر على نوعية هذه الأجسام .

لا يسع المرء إلا أن يعبر عن إعجابه الشديد بتجربة هولمان هذه فهي تتسم بالرشاقة والبساطة مع الفاعلية . . . أن الأمر لم يستغرق سوى أسابيع قليلة لحسم الفروض ولايجاد التفسير العلمي لظاهرة سقوط الجلد المنقول من فرد إلى آخر على أساس « تكون أجسام مضادة في الجسم المنقول إليه وأن هذه الأجسام نوعية ضد الجلد المستبد من مصدر واحد » .

الأجسام المثيرة والأجسام المضادة وجهاز المناعة :
ويجب أن نتساءل الآن : ما الذي يثير الجسم

لتكوين هذه الأجسام المضادة ؟
هذا يظهر من تجربة أخرى أن بالجلد الغريب عوامل تسميها « بالأجسام المثيرة » تتعرف عليها الذات البيولوجية للجسم المنقول إليه فتكون أجساما مضادة لها . هذا الافتراض يماثل ما عرف فيما بعد من قدرة الجسم على مقاومة الجراثيم الضارة ، فإن استمرار حياتنا يتوقف على تعرف ذاتنا البيولوجية على هذه الجراثيم عندما تغزو أجسامنا فتكون أجساما مضادة لها ، سرعان ما تتحد معها فترسيها أو تضعف من نشاطها ، وفي حالة الجراثيم هذه فإننا نعلم أن بعض مكونات جسمها يلعب دور « المثيرة » الذي يستفز ذاتنا لتكوين أجسام مضادة نوعية ضد كل نوع من أنواع الأجسام المثيرة يؤثر عليها دون غيرها . . . أما في حالة نقل الأنسجة فإن وجود الأجسام « المثيرة » في النسيج المنقول أن هو الا وجود افتراض أمثلته علينا ضرورة مثل الثغرات في نسيجنا المنطقي فما دام افتراض تكون أجسام مضادة أمرا لازما كنقطة بدء ، فلا مفر من التسليم المؤقت بافتراض وجود ما يثير تكوينها في النسيج

أن كل شيء يسير على مايرام وأن القطع الجلدية المنقولة من المتطوعين (أ) و (ب) تستمرى العيش في وسطها الجديد وتزود الطفل المصاب بالدفء والوقاية، وبعد ثمانية عشر يوما نقل هولمان تسع قطع من جلد متطوع ثالث (ج) إلى مناطق عارية أخرى في جسم الطفل، وبعد أربعة أيام قام بنقل مجموعة ثانية من جلد المتطوع الثاني (ب) إلى نفس الطفل .

هذا هو النموذج التجريبي البسيط الذي استخدمه هولمان ، فنقل أي من القطع الجلدية يمثل « محاولة تجريبية » ليس لها سوى أحد أمرين إما « الفشل » وإما « النجاح » مما يسهل عملية رصد النتائج وتحليلها . وفي حالة الفشل فهناك احتمالان : أولهما سقوط الجلد بعد فترة السلام الظاهري والثاني سقوط الجلد بدون هذه الفترة ويمثل ذلك شكل (٢) على صورة شجيرة احتمالية تنظم أفكارنا

نتجح

عملية رقيق الجلد > تفشل < بدونه فترة سلام < بعد فترة سلام

بمصر النتائج المحتملة لتجربتنا مما يسهل استدلالنا على مغزى الاحتمالات المطروحة في ضوء الفرضين العلميين المتقابين لننا .

حاصل هاتان على النتائج التالية :

١ - عملية النقل من المتطوع الأول فشل بعد فترة سلام .

٢ - عملية النقل الأولى من المتطوع الثاني: فشل بعد فترة سلام مساوية تماما للفترة في الحالة الأولى .

٣ - عملية النقل الثانية من المتطوع الثاني: سقطت الرقع جميعا مع سقوط المجموعة الأولى من نفس المتطوع وبدون فترة السلام بالرغم من أن العمليتين بينهما فترة ثمانية عشر يوما .

٤ - عملية النقل من المتطوع الثالث: فشل بعد فترة سلام مساوية للمجموعتين (١) ، (٢) .

إن هذه النتائج تدعم استنتاجنا الأصلي بأن الأجسام المضادة تتكون في الجسم المنقول إليه بدليل سقوط المجموعة الثانية من قطع جلد المتطوع الثاني مع المجموعة الأولى ، بالرغم من

المنقول واليوم وقد مر أكثر من أربعين عاماً على تجارب هولمان فإن مثل هذه الأجسام لم تفصل بعد في حالة تقية أو شبه تقية وما زال وجودها لا يتحدى كونه فرضاً لا يتناقض مع أي من النتائج التجريبية التي حصل عليها المجربون بالفعل أثناء تجارب تتضمن نتائجها المحتملة، احتمالات تتناقض مع هذا الفرض ...

والوجود الافتراضي لهذه الأجسام المثيرة وما يقابلها من الأجسام المضادة النوعية لها ، قد أثير العلوم البيولوجية بمجموعة ضخمة من النتائج والمفاهيم العلمية ، وليس هذا الموقف فريداً في نوعه ، فميدان العلوم مليء بنقط الوجود الافتراضية هذه وكل ما يتطلبه التفكير العلمي منها هو سلامتها كما أسلفنا ، وأن نذكر خلال رحلتنا الطويلة أننا بدأنا بقولنا « إذا سلمنا بوجود الأجسام المثيرة فإنه من المحتمل أن ... »

بروتين ضد بروتين :

أما عن الأجسام المضادة نفسها فانتبا نعلم الكثير عنها، فنعلم أنها مركبات معقدة التركيب جزيئاتها ضخمة نسبياً وأنها تتكون في خلايا صغيرة الحجم تسمى بالخلايا البلازمية، الموجودة في الدم والطحال والغدة اللعابية واللوزتين والنخاع العظمي وغيرها من الأنسجة... هذه الخلايا ومثيلاتها تكون جهازاً مناعياً واسع الانتشار يتميز بالقدرة الفائقة على الحركة والتفاعل ، ولا يكاد يخلو مكان ما من جسدها منه ولا غرو في ذلك فوجودها حيوي للدفاع ضد الغزاة والدخلاء .

وتسمى ظاهرة تكون الأجسام المضادة ضد الأجسام المثيرة بظاهرة « المناعة » وهي كما أسلفنا عملية نوعية بمعنى أن كل جسم مضاد متخصص في الالتحام مع جسم مثير واحد أينما يتم لقاءهما وله القدرة على التعرف عليه أينما وجد . ومعظم الأجسام المثيرة تنتمي إلى فصيلة المركبات البروتينية (١) كما أن الأجسام المضادة تنتمي كذلك إلى نفس الفصيلة .

(١) البروتينات أحد المكونات الأساسية في الأنسجة الحية . ويتكون البروتين من تتابع وحدات أساسية تعرف بالأحماض الأمينية وعددها عشرون . ويتميز كل بروتين بتتابع ثلاث وخامس من عدد من هذه الأحماض ينفرد به .

وافترض وجود المثبرات البروتينية في الأنسجة وتكون الأجسام المضادة لها يواجه عدداً من الأسئلة هي في حد ذاتها بمثابة اختبارات لصحة الفرض العلمية ... ونذكر من هذه الأسئلة ثلاثة :

١ - كيف يميز جهاز المناعة البروتينات التي تنتمي إلى الجسم نفسه فلا تتكون أجسام مضادة لها فتقوم بدخول أجسامنا ما يشبه الحرب الأهلية ؟

٢ - هل من سبيل لأن نهدى من حدة طابع الذات البيولوجية بحيث نجعلها تقبل وجود الغزاة ؟

٣ - كيف نفسر ما تتمتع به الذات البيولوجية من « ذاكرة » فريدة ؟ بحيث تظل صورة المثير الغريب الذي سبق أن تعرضت له ماثلة في مخيلتها ويتم التعرف عليه لدى ظهوره مرة أخرى ولو كان بين اللقائين أيام أو شهور أو سنين طويلة ؟

لم يتناول العلم هذه المسائل بشكل جدي حتى عام ١٩٤٠ عندما تقدم العالم الاسترالي ماكفرلين بيرنيت بفرض على نشره في المجلة الاسترالية للعلوم وقد بنى بيرنيت فرضه على أصل حنظلية خالصة في محاولة للإجابة عن الأسئلة الثلاثة ولذا فإن هذا الفرض يذكر في الكتابات العلمية اليوم باعتباره نبوءة علمية ، إذ أن التحقيق التجريبي لنبوءة بيرنيت لم يتم إلا بعد ثلاثة عشر عاماً من نشره .

فكرة « الفروع » لماكفرلين بيرنيت :

سنحاول أن نعرض أفكار بيرنيت وفروضه مع بيان مفصل لبعض الشيء للتشريح المنطقي لهذه الفروض . ان الفكرة التي يقدمها بيرنيت تعرف اليوم « بنظرية الفروع » ، وهي تقرر أن الجنين قبل ولادته يحتوي جسمه على الملايين من الخلايا الحية يمكن تتبع كل منها إلى أصل معين نشأت منه وتفرعت عنه فكل خلية أشقاء وأولاد عمومة كما أن لها آباء وأعمام وأجداد ... الخ وهي بذلك تكون مجموعات كل مجموعة تتفرع من أصل واحد ، فإذا ما تعرضت هذه الخلايا داخل الجنين إلى « بروتين » مثير وكانت لهذه الخلايا قدرة على التعرف عليه والتناقص معه فإن معركة تنشأ وعراكا يحدث، ولكن الصغار لا يحتلون أوار المعركة فيموت الأفراد المتممون

بعد ولادة الجنين تتكون أجسام مصادة لها ، ولتدع الجنين يكتمل نموه ويولد ويجرار المرحلة الحرجة ولنتصور كذلك أنسا في هذه المرحلة حققاه مرة أخرى بنفس الخلايا الغريبة السابق حققه بها وهو جنين ٠٠ ما هي النتائج المتوقعة منطقيا لمثل هذه المحاولة ؟ ليس من العسير أن نقرر أنه لا يوجد سوى احتمالين : فاما ان يتعبل الجسم الخلايا الغريبة بدون صراع واما الا يتعبلها ٠ شأنه في ذلك شأن كل افراد جنسه ممن لم يسبق لهم التعرض لمثل هذه الخلايا أثناء حياتهم الجنينية ٠٠٠

من الواضح ان الاحتمال الاول يتفق مع فرض بيرنيت والاحتمال الثاني يتناقض معه ووجود الاحتمالين لنتائج متوقعة لتجربه يضمن صفة « اسلامه اعلميه » على العرص ٠٠٠ هلتر ليم يتفق هذان الاحتمالان او يتنافسان مع مبرر الفروع ٠٠٠ يتوقع حسب هذه المعطيات ان خلايا العادرة على التفاعل مع خلايا الغريبة التي حثنا الجنين بها ستبقى في فروعها أثناء الصراع بحيث لا يتبقى في الجسم سوى الخلايا التي لا يضرها وجود الغريبة ، ولا يفرغ من خلاياها مرة اخرى بعد انتاب الجسم لا يتبقى اي حدث مناعي لاعدام وجود خلايا العادرة على التعرف عليها وتكوين مواد مصادة لها ٠٠٠

ان قوة فرض بيرنيت لا تكمن فقط فيما تقدمه من افكار بل فيما تحتويه من احتمالات منطقية نامته فادرة على الايحاء بانساع تجريبية ملهمة وقادرة على تقديم التنبؤات الدقيقة عما قد تسفر عنه التجارب ٠٠٠ فهل قام فرض بيرنيت بهذا الدور الملمم بالفعل ؟ لم يتم المجرىون باختبار هذا الفرض تجريبيا الا عام ١٩٥٣ حينما نشر مدوار وزملاؤه تقريرهم الشهير وقد استخدموا في تجاربهم جرذا حاملا من فصيلة معينة بان قاموا بحض الاجنة المستقرة داخل رحمها بخلايا مستمدة من فصيلة غريبة ٠٠٠ وبعد اربعة ايام من عملية الحقن هذه ولدت جرذا خسة صفارا وما أن تجاوزت الجرذان الاسبوع الثامن من عمرها حتى قاموا بنقل قطعة جلد صغيرة الى ظهر كل منها ، هذه القطعة اخذت من نفس الفصيلة التي حقنوا بخلاياها وهم اجنة داخل

الى الفرع كله أثناء الصراع فالحاليا في هذه المرحلة لا تزال يافعة وغضة الاهداب ، وان فناء الفرع كله يزول من الميدان كل خلية مشاغية قادرة على التعرف على المثير فلا يبقى في الميدان الا من لا يضرهم وجوده او من يقبلون التعايش معه ٠ ويسدو أن هذه الخطوة لازمة قبل أن يولد الجنين ويخرج الى الحياة ، لتصفية مسببات النزاع الداخلي وتوحيد الجبهة الداخلية ليتفرغ الكائن بعد ولادته لمواجهة الغريب القادمين من اعمارح بعد ان تختفي من دمه كل خلايا انسيبه للمعارك الداخلية ٠٠٠ وفي هذه الاناء يتم للخلايا تفوجها ويشهد عودها بحيث اذا ما تعرضت للمثير لم يسبق لها التعرض له ولانها لها القدرة على التعرف عليه ، فان الصراع الناشئ لا ينتهي بفناء خلايا مع فروعها بل يؤدي الى تكوين الاجسام المصادة ، وقد اطلق بيرنيت اسم « الفترة الحرجة » على الفترة التي يتم فيها هذا النضوج وتكتسب الخلايا المهيئة القدرة على تكوين الاجسام المصادة فهي تحدد الانتقال من مرحلة « الحرب الاعلمية الى مرحلة « الوحدة ضد الغريب » ٠٠٠ وتنتهي بتصفية الفروع القادرة على التفاعل مع الفروع الاخرى التي تنتمي الى نفس الفرد بالقبول معها ولا يتبقى سوى الخلايا العادرة على القتال مع الغريب ٠٠٠ وهذا يفسر النجاح في نقل نسيج من شخص الى نفسه فعمليات النقل هذه مضمون نجاحها تماما مثل أن ننقل قطعة جلد من مكان الى آخر في نفس الشخص بدون الخوف من اثاره المتاعب التي يسببها جهاز المناعة ٠٠

هذه هي فكرة الفروع الشهيرة التي تعجب على سؤاها الاول ويجب أن نذكر انها في جوهرها مجرد فرض ٠٠ فهل هو فرض سليم ؟ يتوقف ذلك ، حسب ما اسلفنا ، على امكانية ايجاد محاولة تجريبية يكون أحد نتائجها المحتملة منطقيا متناقضا مع الفرض ٠٠٠ فهل في الامكان التفكير في مثل هذه التجربة في حالة فرض بيرنيت هذا ؟

دعنا نتصور التجربة التالية : فلنحرق جنينا وهو في رحم أمه بخلايا غريبة وذلك قبل المرحلة الحرجة ولتكن هذه الخلايا من النوع القادر على أن يثير جهاز المناعة لو أنها حقنت

رحم امهم ، ومن المعلوم أنه في الظروف العادية فان هذه الرقعة الجلدية تسقط حتما بعد فترة سلام ظاهري لما اسفلنا ، ولكن في حالتنا هذه فان الرقعة الجلدية ظلت مكانها ناعمة هادئة ابال قوى هور الجردان الخمسة .

ان هذه النتيجة تنبأ بها فكرة بيرنيت وتنوعها ، كما ان هذه التجربة تتضمن الاجابة عن تساؤلنا الثاني بشأن إمكانية خلق حالة تحصل صناعية للانسجة الغريبة بطرق مكتسبة ... اذ تدل هذه التجربة على أنه من الممكن خداع الجهاز المناعي بتعرضه للانسجة الغريبة قبل اكتمال نضوجه أي قبل فترة بيرنيت الحرجة .

وقد تمكن الأستاذ وودراف في لندن من اجراء تجربه مشابهة ولكن على آدميين ، اذ حصل على موافقه من عدد من الایاء على ان يحقق ابن كل منهم بكميات ضئيلة من خلايا اسم البيضاض المأخوذة من والد الطفل نفسه ، بمجرد ولادته...وعندما تجاوز هؤلاء الاطفال الشهر السادس من اعمارهم نقل وودراف قطعة صغيرة من جسد كل أب الى ابنه ... وجاءت النتيجة تماما كما تنبأ بها فكرة بيرنيت ... حياة سعيدة طويلة للولود الابناء على اجساد الأبناء ... وبدأ آيت وودراف ان ما بينه و موار ، في حالة الجرذان صحيح ايضا لدى الانسان .

ونستأذن القارئ في الاسترسال في ابراز القوى الإبداعية الكامنة في فرض بيرنيت ودره على استنبؤ ببعض الوقائع البيولوجية الخاصة فنذكر مثالا آخر لذلك... فمن المعلوم ان التوائم نوعان : في النوع الأول ينشأ التوأمين من نفس البويضة لذلك فهما ينطبقان تماما في صفاتها ، المظاهرة منها والباطنة أما النوع الثاني فينشأ التوأمين من بويضتين مختلفتين ولدا فهما يختلفان في كافة الصفات وان كانا يتشأن ويعيشان معيشة مشتركة في رحم امهما ، هذه المعيشة تسمح بنوع من التبادل بين خلايا كل منهما من خلال اختلاط دورتهما الدموية ويتم هذا التبادل أثناء المرحلة الجنينية أي قبل الفترة الحرجة ، ولذا فان مثل هذه التوائم تكون نماذج تجريبية هامة تيسر باختيار فرض بيرنيت، وهذا ما تناولهُ الطبيب البيطري آوين لدى دراسته لتوائم الماشية ،

حين نعوم الولادة استوائهم نادر في الماشية ودمهم فيه ووده التوائم المتماثلة ، ومن المعلوم لذلك ان الفرد يوجد صميا نصيب من فصائل الدم مميزة ، ودم يتساوية نتيجة بوجود بروتين مميز في خلايا الدم الحمراء ، كما يحتوي سائل الدم المعروف بالحصل على اجسام مضادة هذه البروتينات ودلل فصله معينه الجسم المضاد النوعي احصى بها ، وعند تلاقيهما فان اتحادا يتم ويتج عنه ترسيب خلايا تم تدميرها ، فمن الواضح ان ان الفرد الواحد لا يستطيع ان يحتوي دمه على البروتين المميز لفصيلته معينه مع الجسم مضاد له في ان واحد ، فعد تحتوي خلايا كل منا على البروتين المميز لفصيلته ما كما قد يحتوي الحصل على الجسم المضاد لما عدنا ذلك من فصائل ، ومن الواضح كذلك انه ليس من الممكن ان تحتوي خلايا على ميزات فصيلتين في نفس الوقت ، فها هو الوضع في حالة التوائم غير المتماثلة ؟ ... ان فكرة بيرنيت لا تستبعد احتمال انماء خلايا دم كل من التوأمين الى فصيلتين مختلفتين ، وذلك لان امتزاج دمها اثناء حياتهما داخل رحم الام يؤدي الى احتفاء العروق القادرة على تكوين اجسام مضادة ضد الفصيلة الاخرى عند طرحها للتلف . هذا الامتزاج يتم قبل الفترة الحرجة ، أي في المرحلة التي يؤدي فيها التناقض الى اختفاء فروع الخلايا وليس الى تكوين اجسام مضادة ... وهذا بالتفصيل ما شاهدته آوين في توائم البقر اذ بين بوضوح ان كلا من التوأمين تنتمي خلايا الى فصيلتين مختلفتين وبالرغم من ذلك فخلايا المختلفة تعيش في ونام وسلام .

والامر ليس قاصرا على البقر ففي احد معامل نقل الدم في شيفيلد ووجهت احدي المساعدات بصعوبة اختيار وتعيين فصيلة دم احد المتطوعين اذ بدا لها ان دم المتطوع ينتمي الى فصيلتين في نفس الوقت ، الامر الذي لم تشهد له مثيلا من قبل بالرغم من اختبارها لدماء مئات المتطوعين ، وقدمت تقريرا بهذا الى رئيسها الدكتور واتفورد ، الذي تأكد بنفسه من صحة ملاحظة مساعدته ، وطلب المتطوع وواجهه واتفورد على الفور بالسؤال عما اذا كان له توائم ؟ وكانت اجابة المتطوع بالاجاب . ولم يكن الامر سوى مثل آخر احدى لما شاهدته آوين في البقر وقد تابع بعد هذا اكتشاف

التوائم التي تنتسب خلايا الدم في كل منها
الى أكثر من فصيلة في نفس الوقت ...
تماما كما تتنبأ به فكرة « الفروع » .

مزيد من التنبؤات :

اننا اليوم نعلم الكثير عن جهاز المناعة وهو
الجهاز الذي وكلت اليه ذاتنا البيولوجية مهمة
التعرف على ما يدخل اجسامنا من مركبات
سواء عن طريق الطعام أو الهواء أو عن طريق
آخر ، هذا الجهاز له القدرة على التمييز بين
الأعداء ، أما الأصدقاء فيمرّون بسلام ،
وأما الأعداء فتحشد لهم الاجسام
المضادة كما ذكرنا . ونعلم اليوم أن جهاز
المناعة هذا هو ما يعرف بالنسيج اللمفاوى
ووحده تعرف بالخلية اللمفية الصغيرة كما
اسلفنا

و السؤال الآن ... هل توجد في اجسامنا
أنسجة وخلايا نشأت في عزلة عن جهاز المناعة
ولم يتم اللقاء بينهما قبل الفترة الحرجة ؟ وان
وجد ذلك لماذا يحدث اذا تم اللقاء بعد الفترة
الحرجة ؟

ان نظرية « الفروع » تنبأ بكل سهولة بما
عساه يحدث لو ان مثل هذا الامر قد تم
بالفعل ... فلا بد من أن تسأل الذات
البيولوجية مثل - هذه الأنسجة « الاتمالية »
معاملة الغرباء فتكون الأنسجة الاجسام المضادة
ضدها أى أن الجسم تتسابه الغفلة فتكون
الأنسجة الأجسام ضد من ينتمون اليه ...
فترض بيرنيت اذن يسمح بوجود «مناعة ذاتية»
أى بإمكان حرب أهلية محدودة النطاق .

ونعود لسؤالنا : هل يمكن ان يحدث هذا
في الواقع البيولوجي ؟

نعم هذا ما يحدث بعض الاحيان فمن المعلوم
أن بعض الأعضاء والأنسجة تنعزل في مرحلة
مبكرة من نموها في مرحلة الجنين فتتخلو من

وكلاء الجهاز اللمفاوى وعملاته ، وتستمر هذه
العزلة والتعالي بعد الولادة ... وتقوم مثل
هذه الأنسجة بنشاطها دون أن تدري بها أجهزة
المناعة ... وقد يحدث حادث ما يعطى ثغرة في
هذه العزلة فتتسرب بعض الخلايا أو مكوناتها
الى الدورة الدموية أو تتسرب الخلايا اللمفاوية
الى هذه الأنسجة والأعضاء ، وليس من المستبعد
أن تتنبأ بما قد يحدث عند هذا اللقاء المتأخر
والأوامر لدى الخلايا اللمفاوية صريحة وحازمة:
هؤلاء غرباء تماما علينا فلم يسبق لهما التعارف
أو الألفة ... فيتم الانحام وتتكون الاجسام
المضادة ... هذا ما قد يحدث في اجهزتنا
العصبية بما فيها المخ ، او في الغدة الدرقية
التي تقع في الرقبة وتفرز هرمونات لازمة
لتنظيم نشاطنا الجسدى ، أو في الخصية أو
عنسة المين ، كلها أنسجة تتخلو من الخلايا
اللمفاوية ومعزولة عنها منذ حياتها الجنينية ..
ان الحادث الذي قد يحدث فيكسر الحائط العازل
قد يكون اصابة أو التهابا .. أو ماشابه
ذلك .. فتحدث المأساة فيحطم الجسم أعضائه
ويتسبب عن ذلك أمراض ظل أمرها غامضا
حتى قبل هذه الحقبة . وكان الطب يقف حائرا في
تفسيرها الجسدى :

وكانت هذه الأمراض تصنف تحت الأمراض
غير معلومة المسببات .. الى أن أعيد النظر في
أواخر الخمسينات وفي الستينات ، في أمر هذه
الأمراض على ضوء فكرة الفروع فهذا الأمر
قابلا للتفسير والفهم وهي تعرف اليوم باسم
أمراض المناعة الذاتية .. نجاح آخر لنموه
عملية .. ألا يستحق بيرنيت مقدم هذه النظرية
اذن أن يمنح جائزة نوبل عام ١٩٦٠ مشاركة
مسح مدوار الذي قام بالتحقيق التجريبي
لافكاره ؟

الضل

قصة بقتام :
عمود البدوي



وكانت حياتهم مكفولة رغم ما فيها من مشقة .. يتحركون في طول البلاد وعرضها فكان ليهم نهارا ونهارهم ليلا .. ويتنقون بكل الناس .. الاشرار ، والاخيار ، ويركبون المخاطر في سبيل لقصة العيش ووجودهم مرتبط بهذه الآلة فاذا تعطلت تعطلوا . ولم يكن آلامهم تأتي من العمل الشاق وما فيه من جهد بقدر ما تأتي من تبطلهم .. ولكن الريح تهب دوما والمحلة دوارة ولم تتوقف أبدا .. بالتحاجة راحة .. وسيارات النقل تمضي كقوافل الليل/في كل الطرق .

كانت السيارة تتوقف لحظات عند نقطة المرور للتفتيش .

ويجب السائق في كل الحالات ..
- تمام .. يا اخنوم ..

ويرتفع المصباح الأخضر في يد الجندي ..
وتتحرك السيارة ..

ولم يكن رجال المرور في هذه الاكشاك على طول سكة السيارات في خط الصعيد يستوقفون أحدا للتفتيش او لفحص الرخص .. الا فيما ندر من الحالات ... لان وجوه السائقين مرفوفة لهم .. فبعضهم يمر مرتين في اليوم الواحد .

واعتاد السائقون دائما في هذا الخط ان يتحركوا في الليل .. لأن الطريق شاق وطويل .. ولأن السيارة تقطع كثيرا والناس نيام .

بارحت السيارة الجيزة في جو مشحون بالقبار .. وكانت الليلة كثيبة وداكنة وأنوار الحوامدية تبدو من بعيد كالشهب ..

وكانت الحمولة ثقيلة .. وضعف ماتحمل سيارة مماثلة .. ولكن العرب كانت جديدة وقوية ومن احسن طراز في سيارات القفل .

وكان السائق مذ خرج بها في الساعة العاشرة ليلا من شارع الأزهر وتخطى دائرة المرور في العاصمة الكبيرة يستمر في نهيق واحد وسرعة واحدة .. لا يغيرها .

ونام العمال الثلاثة بعد ان تطفوا بالاحرمة مذ تركوا مشارف الجيزة على سطح العربة فوق الشحنة المغطاة بالشمع .

كان التعب وجهد الليل في الشحن قد اطفأ الحياة على سطح السيارة ... ناموا كالمتي ..

وكان السائق وحده هو الساهر في هذا الليل وأنوار السيارة تلحس الظلمة ... الطاغية وتطويها .. لم يكن نور الكشاف يستعمل الا قليلا .

كان « عبد الفتى » خبيرا بكل شبر في الطريق و « العتالون » الثلاثة اكثر منه خبرة في شحن السيارات الكثيرة وتفريغها منذ عشر سنوات وهم يقومون بهذا العمل في الليل والهار في الحى التجارى شريان الحياة للعاصمة وينبوعها .



ولكل سيارة من هذه السيارات سائقها
وعمالها المخصصون لها ..

فكل سائق يعرف دقائق سيارته ..
ولذلك يندر جدا ان تتعطل سيارة من
سيارات الشاحن في الطريق .. للخطورة التي
تعرض لها سيارة محملة بالبضائع .. وهي
تتوقف في الليل والظلام ..

وعلى الرغم من سواد الليل فان الأنوار
كانت تلمع إلى القرى الصغيرة البعيدة ولكن
سحابة مطيقة من الجحمة كانت تلف المزارع
كلها على الجانبين .. في هذه الليلة من ليالي
الشتاء ..

وكانت ترعة الإبراهيمية على الجانب الأيسر
من الطريق وتبدو مياهها دكناء والأشجار
التي على شاطئها تترنح من هبوب الريح ..
وكان التراب ظاهرا على سطح العسيرة
وجوانبها وعلى المشمع الذي يغطي صناديق
البضائع ..

وكان السائق لكثرة خبرته ومرانه يسير
بوحى الغريزة .. على سرعة واحدة لا تتجاوز
سبعين كيلومترا في الساعة ..

وكان يرى على الجانبين المصانع الجديدة ..
والمدارس والمستشفيات ... والمساكن
الشعبية .. والوحدات المنيعة .. والأسواق
.. ومخازن البنوك .. والمقول المزهرة ..
والأشجار الضخمة ..

خض

وبعد نصف ساعة من الحديث المألوف عن طعامهم وعملهم عاد العمال الى نومهم ... وطوى السائق ... المحرص ... والروضة ... وملوى ... وبعد أن اجتاز نقطة من نقط المرور ... في دير مواس ... لمح وهو يتسحب على الجسر ... ظلا يتقدم ببطء ثم توقف ... ولم يكن يلتزم جانب الطريق فهذا السائق من سرعته ... ولكنه لم يتوقف بالعربة ...

ولم يكن من عادته ان يتوقف في الليل ... سواء آكانت العربة فارغة أم مشحونة لان التجارب علمته هذا ...

ووجد الظل لا يتحرك من مكانه فضبط على النفير ... ولكن الظل لم يغير موضعه ... فاشتعل رأس السائق بشتى الحواطر ... وخشى ان يكون كميناً نصب له في الطريق ... ولكن عصف الريح جعله يقدر ان الرجل لم يسمع صوت النفير ... فأرسل نور الكشف ...

وبدا الرجل في الضوء الباهر طويلا كالمارد ... ولمت بندقية على كتفه ...

وفكر عبد الفنى في ان ينطلق بالعربة ويتسحق ... قبل ان يسحقهم هو برصاصة ... ولكنه عندما أصبح على قيد ذراعهم منه أوقف السيارة ...

وحيا الرجل الواقف على الطريق من في العربة وكان العمال قد استيقظوا على حركة العربة وصوته وطلب ان يوصلوه الى منفلوط فرد السائق بحزم ...

- ممنوع ... نحن لا نأخذ ركابا ...

- انها مسافة قصيرة ...

- ممنوع ... ولا تؤاخذنى ... في الرفض

ووقف الرجل صلبا ... ونزل شعبان احد العمال من فوق سطح العربة ... وقال وهو يحدث في وجه الرجل ...

- خذ ... يا اسطى عبد الفنى ... فالدنيا برد ... ويمكن مروح لبيتته ...

وركب الرجل بجوار السائق ... وركب شعبان بجوارهما في الامام ...

وكانت العربة متطلقة الى سوهاج وفي التقدير الزمني للمسافة ... وبعد التوقف مرتين في الطريق ... للراحة ... سنبيلخ السائق سوهاج في الساعة الثامنة صباحا ... وفي الثامنة والربع سيقف امام مخازن « رمضان » ليفرغ الشحنة ...

وقد اعتادت عيناه على الظلام وكان الافق البعيد يبدو ساقطاً على الارض ... والسماء فيها نجوم صئيلة شاحبة ... كأنها ستغرب قريباً ...

وكانت اشجار النخيل تلف القرى وتطويها وتبدو بيوتها الساكنة في عتمة الليل سوداء حالكة ...

وكان الفضاء الخالي يضفي احساسا بالوحشة والرهبة ... والريح الباردة تهب وتصفى كالفيضان ...

وكان محرك السيارة يعن في نفمة رتيبة والنور الصغير يلخص الطريق المرسوق ...

واضاف الظلام الى العربة الداكنة منظرا مخيفاً في الليل الأسود ...

وكانت ترعة الابراهيمية قد جفرت ... مياهها الريح ... ولم يكن على شاطئها في تلك الساعة انسى ولا جان ...

وطوت العربة ... الفشن ... ومغافة ... وبني مزار ... وسماوط ... وبقي على المنيا ... دقائق ...

وظل العمال في نومهم ... حتى بعد ان خفت سرعة العربة ... وأقبلت على مداخل المدينة ... وبقي السائق وحده ساهرا ... وكان هو الوحيد الذي يعترف ما تحتويه كل هذه الصناديق ...

وأوقفوا العربة ونسط قافلة طويلة من عربات النقل ... وجلسوا يشربون الشاي ويدخنون « التيباك » ويشربون ...

وبعد ساعة تحركوا ... انطلقوا على الطريق والزراعات على الجسائين وأشجار الجميز والكافور عالية ... وكانت الكلاب تنبح في الليل الصامت ...

ولكنه منذ ركب بجانبه هذا « الغريب » ...
لم يغير من سرعته قط ..

ونظر اليه عيـد الفنى فوجده فى حوالى
الأربعين من عمره ... طويل الوجه خفيف
الشارب له عيـنان سوداوان تلعبان وذقن
مدببة .

ودفع الغريب يده فى جيبه وأخرج علبة
سجائره وقدم سيجارة للسائق ولشعبان ..
وأشعلها لهما وأوجدت هذه الحركة عاطفة
انسانية بين الرجال الثلاثة فأخذوا يتحدثون
فى كل الشئون .

وقص عليهما « الغريب » كيف ركب ذات
مرة بجوار سائق لورى طيب وشهم فى ليلة
كهذه وكان جريحا أصيب برصاصة قاتلة ..
بعد معركة مع جماعة من الشياطين .. وطلب
من سائق اللورى ان يوصله الى بنى مزار
فمضى به ساعات طويلة فى الليل والدم ينزف
منه حتى أوصله الى بيت الدكتور عبدالرحمن
... وكان من أحسن الأطباء .. فأخرج
الرصاصة وانقذ حياته .

وأخبر الغريب يتحدث ... وكان مرعا
صالحا الهنـاوى صوته لكنة أحبها شعبان
وانجذب بها ... وبشخصية الرجل جملة .
والسائق متطلى الى اقصى سرعة وكانت
الجهامة مطبقة .. وبصر السائق فجأة برجل
يسوق دابة ويعبر الطريق وكأنه خرج من
جوف الأرض ..

ولما كانت المسافة بينهما قليلة جدا ...
اضطر الى ان يضغط على الفرامل بعنف ..
وينصرف جيدا ليتفادى الرجل ... فمالت
السيارة عن الطريق بقوة وعنف وانفتح بابها
وسقط شعبان فى التربة ..

●
ووقفوا جميعا على الأرض الا شعبان طفا
ثم غطس ..
ولما رآه « الغريب » وهو طاف خلع ملابسه
بسرعة واسرع الى الماء لينقذ شعبان وغاص
« الغريب » وطفا ثم غاص .. وطفا مرة ثانية
... وقد أمسك بالفرق ..

وبدت الفرحة على الوجوه .. واستأنفوا
السير وندى الفجرة يتساقط ..

وضغط السائق على البنزين وهو لا يحس
بوجود الرجل الغريب لوقع المفاجأة فلما تنبه
اليه وتأمل سحنته .. شاع فى جوانبه الفرع
وظل الرجل المسلح صامتا دقائق طويلة
وعيناه تنفذان من وراء زجاج العربة .. الى
كل ما يرى فى هذه الجهامة المطبقة .

وكان يرتدى جلبابا أسمر وملشاً بكوفية
ادارها على عنقه وطواها على اللبسة ليتقى
الريح .

وظل الصمت يخيم على الجالسين فى مقدمة
السيارة .. وانقطع حديث العتالين فوق
السطح مزق « الغريب » بسلاحه جو الأمان
الذى كان يخيم عليهم جميعا من قبل .

مزق كل شىء بضربة سريعة خاطفة ..
وخلال دوران خفيف للعربة مع الطريق ..
حدث منه شىء رهيب .. فقد تناول السلاح
وجذب الاكرة .. ثم ردها ..

وكان الخطر الأول للسائق فى هذه الساعة
هو ان الرجل مطارد أو انه سيوقف العربة فى
المكان الذى يختاره .

ولاحظ السائق جو القلق الذى يتيم على
الجالسين فوق العربة وكيف اتجاها بظنهما ...
وأصبح حديثهما متقطعا .

لقد قتل جو الارهاب الروح السمحة التى
فى نفوسهم ومزقتها .

وبدا السعال من فرط التدخين ، تحركت
صدورهم ، هاجت من الدخان .. الذى أكثروا
من شـ به ليهذوا أعصابهم . وكيف يواجهه
أربعة رجل .. شيطاناً مسلحاً ببندقية سريعة
الطلقـ ... لقد تخاذلوا وتركوا الأمر
للمقادير ..

ولم تكن ارواحهم أغلا عندهم من الشحنة
التى يحملونها أمالة ... حتى تصل الى
صاحبها .. كانت الشحنة أغلا ... وسيدافعون
عنها الى آخر رمق .. العربة والصناديق
والاكياس هذه الاشياء كلها جزء من كيانهم
وجودهم وعرقهم ..

●
كان من عادة السائق ان يهدى من سرعته
كلما اجتاز مدينة أو قرية صغيرة على الطريق



كتاب الشهر

أرسكين كالدويل - يروي قصة حياته

بقلم: فتحي خليل

كان بينه وبين الزمن صياق ..

لم تكن ساعات الليل والنهار تكلية وتروى ظمأه إلى الكتابة - وأشد ما كان يشير أعصابه في مقتل عمره ، ساعة حائلة كانت تذكره بالزمن على الدوام ، فكان يمدحها إلى الورداء في محاولة خادعة لتهدأ أعصابه التي يشدها جريان الزمن ، ولا لم تنفع القندرية على وجهها لتتوارى عافيتها النادرة عن عينه لعله ينسى الزمان وهو يعمل :

- ولكن لماذا ؟ .. انني بحاجة إلى أن أبيت ليلتي .

- لأننا لا نكسب من وراء الكتاب غير المتاعب .
يقومون ثم يتسللون ووراءهم حقائق غارقة . وفائسها
يجنون وسيلة للزوالن بالآلهم الكتابة :

وخرج كالدويل كيبحت عن سلف يؤويه ولو ليلة !
وعلى كثرة ما كتب لم يكن ، حتى ذلك الوقت ،
قد نشر غير قصة قصيرة واحدة في مجلة سنوية ، وعددا
من القصص في مجلات القليلة لا وزن لها . ولم يكن
هناك من يتصور أن هذا الكاتب التحيل الجوهول ، في
نفسه خمس سنوات لحسب من وقته البالغة على باب
فتدق ماركو توين ، سينجح في فرض إنتاجه ليسوزج
باللايين ويغترق حدود الولايات المتحدة .

ولتبدأ الرواية من أولها :

قبل الخامسة عشرة أو السادسة عشرة لم تظهر له
مهنة الكتابة على بال . ولا حطرت على بال والديه كمهنة
لولدتهما . بعدها يذكر أنه أحب أن يكون كاتباً ، وتما

والفة أرسكين كالدويل مع كتابة القصة ، رواية
زاهرة بالعنوية والأفكار والأحداث ، كتبها استجابة لأفراح
عشاق الفن ، وخاصة الجيل الجديد من كتاب القصة في
الولايات المتحدة ، وأخرجها في كتاب من أمتع ما كتب،
وجعل عنوانه - فلنسمها تجربة - ، وهي تجربة يجب أن
يفهمها كل من يطوح إلى إنتاج أدبي من الشباب نعب
عينيه ، وأن يتأملها كضوءة - وهي في الوقت نفسه
متعة فنية في حد ذاتها كرواية حياة كتبها عن نفسه ،
رواى مختصر .

أكتوبر ١٩٢٩

نزل من الأوتوبيس وقد لجع لآلة مثيرة : فتدق ماركو
توين ! متواضع يناسب ميزانيته ، وكان يعمل حقيب
وآلة كاتبة قديمة ، اشتراها نصف عمر ولازمته ست
سنوات كتب خلالها ألوف المصنفات - وجن لجع موقف
الفسدق آتته الكتابة مسأله : هل أنت كاتب ؟ وأوما
كالدويل إيجاباً ، فاعتذر الموقف ودار هذا الحوار :



أرسكين كاميلوف

من القرية . لكل ما يحدث بالتهار يروى بالليل في
المصرة . القضاة والجرائم والفراميات .

في هذه البضعة من جورجيا - المصرة - كان الليل
والعمل يجمع بين الزوج والبقي بلا تفرقة ولم يكن ذلك
أمرًا مستأثرًا . ونجح أرسكين في أن يكتسب أمر عمله
الليل حتى عليه التوهم على مائدة الإفطار ذات صباح ،
فلاكتشف أمره . ولكن بعد أن عمل شهرين وادخس
للاثنين دولار ، وسمع مئات القصص عن حياة الناس .

وحين قبلت أجازة الصيف سمح له أبواه بالعمل
في مجلة الاقليم الاسبوعية . وبعد أسبوع سمح
له صاحبا أن يقدم أخبار مجتمع القرية . وكانت تلك
هي الشراة الأولى . واشترى أرسكين بمذخراته آلة كاتبة
قديمة ، وتقدم في عمله حتى أن صاحب المجلة ترك له
صلاحتها يصنع بها ما يشاء . وذهب ليستمتع هو بأجازة .
وحين عاد ظاهبه أرسكين بأجره ، فأبدى الرجل دهشته
ورفض . وقال أن أجرته هي التمرين !

عشر أرسكين على عمل في نادي القرية بفلسه أجرة ،
ولكنه يسمح له بدخول مباريات البيسبول مجاناً ، فهذا
يوافى صعب الولاية بأخبار المباريات نظراً مكافآت فضيلة .
وانتهى موسم البيسبول مع انتهاء عطلة الصيف ، فأخذ
يبحث بعوائد قريته في صلاعات طويلة كانت تتحول إلى
سطور قليلة منشورة بأبجاز ويصله في مقابلها أجرة
لا يذكر .

هذا الشعور حتى إذا بلغ العادية والمشرين لم يكن له
في الحياة من هدف إلا أن يكون دواها يمكن أن يعيش
من دخله كتاب بعد عشر سنوات . ومنذ تلك السن
لم يشغل عليه فكره ولا حركته غير هذا الهدف المحدد .
وقد لبنت هذه الرغبة وترعرعت دون توجيه ولا كلمة
تشجيع ولا نصيحة . كانت الحياة هي العلم والتفهم
ولا شيء غيرها .

وفي الخامسة عشرة أدرك أن العمل - تحت ظروف
معيئة - من وسائل الحصول على المال ، ولكنه في ظروف
أخرى قد لا ينتج عالا . وكان أبوه واعظاً رفيق الحال
عطوفاً على الفقراء ، لا يضي أن يعمل في سيارته القديمة
بعض طعام بيته ليسد رمق أسرة من وشك الهلاك جوعاً .
وكان أرسكين يصعب إياه في جولاته بين فلاحي الجنوب
المدمنين . ومن تلك الجولات الحزينة تلقى انطباعاته
الأولى عن بسوة الحياة على الفقراء .

وبعد تجموال بين ولايات الجنوب ، استقرت الأسرة
في قرية صغيرة من قرى جورجيا . وفي المدرسة اكتشف
أرسكين أن بعض الطلبة الياغبين يعملون مساء في مصرة
بذرة القطن . ودون أن يتألف الأمر مع والديه التحق
بالمصرة سرا . كان إذا تلم أبواب تسفل من البيت قبل
الحادية عشرة وعاد في الصباح الباكر دون أن يحس به
أحد . فقد كان يضي أن تضرع إلهه . وخلال الفصل
الليل ولحظات الراحة كان يشارك المعلمين الأصعبهم

وفي الصيف التتالي قبل أن يسوق سيارة طيب
التاحية مقابل الفرجة : دخل مئات البيوت الفقيرة وراى
الطبيب وهو يترك للفرعى تقودا بدلا من أن يتلقى منهم
أجرا ! كان الفقر كالكاينوس .

واستهدت به شهوة التجوال في الاقليم ، فحصل
سائلا لصراف التاحية ، وعرف الكثير من الفقر والفرائب
والفلاحين . ومع آييه دخل مزيدا من بيوت الفقراء ،
وسمع فيها آثات آياس وزفرات الهزيمة . ولم يجد في
الألق حلا ولا جوابا ليؤس اليؤاس .

وفي السابعة عشرة التحق بكلية صغيرة بولاية
كارولينا . وفي الإجازة عمل مساعد بناء ، وعاد إلى
الكلية ، ولكن رغبة الرجل والتجوال كانت تكاديه .
سافر إلى لويزيانا بعد أن ادخر أجر الرحلة من قوت
يومه . وهناك قضى عليه بهمة التسول ، وأتقته رسالة
هربها من سجنه إلى آييه - وعرف أن البطالة الأجيارية
جريمة ، وأن الفقر مطوف بالاضطار .

عاد به أبوه إلى البيت وعاد هو إلى آتته الكاثية
ببمث برسائله إلى جرائه الولاية ولا ينشر له غير القليل
من الأخبار . وبجذبه الجامعة ولكن من أين يأتي
بالضرورات . وبالبعث عرف أن هناك هيئة تطلق على
الطلاب الجامعي أن كان هناك ما ثبت أنه من نسل رجال
شاركو في الحرب الأهلية . ومن علمه . النشرة . دخل
الجامعة . وتقبل في ريف فرجينيا وجلس إلى آتته الكاثية
وكتب عما رآه . وشيئا فشيئا تطور ما يكتبه من أسيرة
إلى القصة . وكان للجامعة صحافتها شاركو فيها بمسا
استطاع ، نكت وفلسف . ومن صف الجامعة النقل إلى
صحب الولاية . وكان يتلقى دولار من كل نكتة تنشر
له .

وخلال تجواله في الولايات باع اللبن ، وعمل في
محل عصير برتقال ، وفي مخزن زجاج وفلار . وفي سنة
١٩٢٥ كان قد بلغ الحادية والعشرين وقرر أن يترك
الجامعة ويبدأ الكتابة . عمل محررا بجريدة في جورجيا .
حاول أن يقدم أخباره في قالب أدبي ، ولكن رئيسه رفض
وقال له أن هذا النوع من الكتابة مجزوء لحررة واحدة
تعيده ، اسمها مرجريت ميتشل . ويوما تركت مرجريت
العمل بالبريدة وعلم أوسكين أنها انطلقت لتكتب القصة .
وآثار لقرادها وآثار للهروين . وبعد عشر سنوات ظهرت
دواية مرجريت : « ذهب مع الريح » !

وفي تلك الأيام بدأ محاولاته ليعثر قصصه . كان
يبحث بها إلى صحف نيويورك ليتلقاها بعد ذلك بآتيه .
ولكنه كان يكتب غيرها . ويبحث إلى بعض الصحف يعرض
عليها تعليقاته على الكتب . وقيلت صحيفة أن تنشر
معلقاته على أن يكون أجره ما ترسله له الصحيفة من
كتب . قبل واعتبر ذلك فرصة طيبة ، وإنهالته عليه
جميع أنواع الكتب بلا مقابل ، فقرأ حتى أتوى .

بعد عام من العمل في الصحافة قرر أن يهجورها
ليكتب القصة . وكان قد كتب قصص قصة عادت إليه
دون نشر . وكان في جيبه مئة دولار . فرحل إلى ولاية
« مين » . واستقر في بيت قديم استأجره لمدة عام بمئة
دولار . وكان يعلم أن صيف « مين » أسابيع يتلوها
شتاء طويل ، ولكنه لم يكن يقدر أى شتاء ينتظره .
زحف البطاسخ ليقبض أوده ، ولفح الإنسجار استمدادا
للشتاء .

كان يعمل فلاحا وحطابا بالنهار ، والليل للكتابة .
للنفسه .

وحين أبل الشتاء اكملت أسابيعه الأولى ما ادخره
من حطب وواجه الثلج بلا حيلة . وفرت ثوان البيت
القديم إلى بيت جاره اللاح ، وتركته يتأمل الزئبق وهو
يلر إلى قاع الترومتر . ولكنه استمر يكتب بلا تدفئة .

كان قد اشترى سيارة قديمة بما تبقى له من مال
بعد استئجار البيت . وعاد التجوال يتأديه تحت وطأة
زمهرير الشتاء في « مين » . فاحترق جبال الثلج ليصل
إلى كارولينا . وعاش في غرفة جرداء على الطعام المطوف .
وكتب مزيدا من القصص .

وفي الربيع عاد إلى « مين » . وقد قرر أن يغير
الشتاء . وأصبح حطابا مدريا وكتب بالليل اكواما من
القصص ولكنها كانت تمود مرفوضة إليه . وحين نفذت
تقوده أخذ يبيع الكتب التي تجمعت لديه بالألوف مقابل
تمليكاته المجانية عليها . وحين جاء الربيع قرر أن يفتح
مكتبة راسمائها هذه الكتب . ووجد فتاة تدعى « ميربا » ، وكان
ذلك المشروع التجاري الوحيد الذي أقام عليه ، وخرج
منه مدينا بالف دولار !

بعد ست سنوات من العمل الشاق . عند
بدأ كتابة القصة بالجامعة ، حمل إليه البريد
رسالة من مدير تحرير مجلة سنوية ، يفخره
فيها بأن إحدى قصصه ستنشر !

نسى كل مناصبه فبابة . كان ذلك عام ١٩٢٩ .
ونحاسة مضاعفة بحث بعشرات من قصصه إلى عشرات
الصحف ، وخلال شهود نشرت له مجلات معدودة الانتشار
ست قصص تلقى عليها أقل من مائة دولار . وملاء العزم ،
وملا حثيته بالقصص وسافر إلى نيويورك . عثر هناك
على ناشر متجول قبل أن ينشر له حكاية . وتلقى رسالة
مشرية من مدير تحرير مجلة أدبية تصدوها دار نشر ،
يطلب منه بعض انتاجه ، فاضطره بقصة كل أسبوع كانت
تصدور إليه مرفوضة بالبريد . ولبس كالدويل تعدى
ماكسويل بركنز ويبحث به إلى المجلات الصغيرة فتشتر
وجلبه العمل الضائع والتحدى إلى التجوال فترك بينه
في « مين » وانتشر إلى الجنوب ، إلى جورجيا . ثم رده
القلق إلى اللوج « مين » . وكان يتلقى ما يعيده إليه
ماكسويل بركنز ويبحث به إلى المجلات الصغيرة وتنشر

حتى غلبه النوم - واستيقظ على ضربات ناس وجال
المطال، على بابة فقد سقطت سيجارته وانسحبت النار في
الفراتى - وغمرت صاحبة الفندق له فسلته اضلالا لقد
كان ملذياتها - اذكرت ذلك من لهجة ، لهجسة ابنا،
جورجيا .

فى تلك الايام اُحت عليه فكرة القتحام
ميدان الرواية - وأن تكون أرضها ارض
جورجيا ، حيث فقراء الكلاحين الذين عرفهم
تكن البداية حياة هؤلاء البائسين كما هي لا كما
يصورها الروائيون .. خيالية زائفة مصنوعة .

وعاد الى جورجيا ليلقي بإبطال روايته الاولى ..
وحاصره أبطله حيشا تركه في جورجيا .. رأى
بكون الأطفال المتلوحه من الجوع ، ورأى الذين المدمم
الرفى عن السيسى الى حيث يجنون ما يقيم الود في
المطول - وكتب عما رآه ولكن الواقع كان شيئا يصعب
التعبير عنه - وترك جورجيا ورحل الى نيويورك ، وأحرق
ما كتبه وكتب من بعيد عن المأساة التى تركها وراءه في
جورجيا ..

كان يعيش على الكفاف في غرفة ضيقة .. وبعد
ثلاثة شهور من العمل فرغ من روايته الأولى « ضريق
التبغ » وكان ذلك في أبريل عام ١٩٢٦ - وفى نفس
الشهر كانت مجموعته الاولى من القصص القصيرة قد
صدرت - وتقدمها لقلب النقاد .

وعاد الى «مدين» مرة اخرى ليحتطب ويزرع
البطاطس بالتهار وبعد صياغة روايته الاولى في المساء .
وبعد اربعة شهور كان آخر سفر في الرواية قد استقر
على الورق - فباد الى كتابة قصصه القصيرة وانتظر رد
لغريمه على روايته - وجاء الجواب سريعا .. مستنكر
طريق التبغ .

وحزم متاع الترحال القليل : آتته الكتابة وماكينه
للب السجائر وحقيبة ملايسه ، وبعم وجهه مرة اخرى
تشر نيويورك ، وفى رأسه هيكل رواية تنور وقائعها
في ولاية « مين » - وعاش على الكفاف خمسة شهور جديدة
وكتب روايته الثانية التى تعثر نشرها ..

وبدا رواية ثالثة عن الجنوب ، ولم يكن معه مايقم
الأود في نيويورك هذه المرة - فباد الى زراعة البطاطس
والاحتكاك بالتهار لم الكتابة حتى الفجر - وكانت روايته
الثالثة تسيطر على مشاعره فكتبها مباشرة دون تسويد
ودون أن يقرأ ما يكتبه حتى وصل الى ختامها .

هكذا كتب « أرض الله الصغيرة » - وحصل روايته
الى ناشره الجديد ، وفوجئ اصداؤه في نيويورك - فلم
يكن أحدهم يتصور أن يكتب كاتوليك رواية في ثلاثة
شهور - وتلقى عليها أجرا رده مجزيا - وكان سعيدا
بأن دخله ذلك العام قد بلغ سبعائة دولار !

وبدا النجاح يأخذ بيد النجاح .

بعضه وترفض أغلبه - ولكنه كان مصمما على تصحيح
مقاومة بركنز - وبعد ثلاثة شهور انتصر - جاءت رسالة
تبشره بأن قصة له ستنتشر ، ولكن الخلاف دأب بين هيئة
المجلة على اختيارها - وراجع خريطة قصصه الذاتية الآبية
بين عشرات المجلات - وأقرب أن بين يدي بركنز خمس
لغص - وقرر أن يبحث اليه يست لغص جديدة ليكون
أمامهم فرصة الاختيار - وليس له كل الثروات لسر ان
يجعل القصص بنفسه الى نيويورك .. من يدرى لصل
حادثة تقع للقطار ويتصل البريد وتضيق الفرصة ؟
وفى نيويورك - ترك قصصه لسكرتيرة مدير التحرير
وترك لها رقم تليفون الفندق الذى نزل به - وانتظر
هناك على آخر من الجسر - وفى اليوم التالي تلقى مكالمة
من غريمه :

- أقرأنا أن نشر لغصتين من إنتاجك .
- يسعدني أن اسمع ذلك .
- ما رأيك في التين وخمسين ، أجرا للغصتين ؟
- اقر اننى تلقيت أجرا أكثر قليلا من هذا .
- تكن ثلاثة وخمسين .
- حسنا .. ولو اننى كنت اقر اننى سألقى أكثر
لقبلا من ثلاثة دولارات وخمسين سنتا .
- ماذا تقول ؟ .. اننى أقصد لثلاثة وخمسين
دولار !



كانت تلك جولة .. حاد يقدها لثفسه
هدفا جديدا : أن يصل بالانشور من قصصه
الى مائة قصة .

كان الصيف قد اقبل وبدأ كاتوليك يحتطب للشتاء
بالتهار ، ويزرع البطاطس في الأصل ، ويكتب القصة
بالليل .. قصة كل أسبوع ، يبحث بها الى غريمه ،
فريدها اليه ، فيبحث بها كاتوليك الى الصنف الصغيرة -
وكانت تلك قد امتادت أن تنشر له - واكتشف قانونا
لا يخيب في معركة النشر نصه : كل قصة ترفضها ست
مجلات - يسقطها من حسابه - وجمع كل ما كتبه يوما
ولم ينشر ، وقرأ دفعة واحدة وأحرقه - ووصله الجرا
خطاب من لغريمه يطلب امداد مجموعة من قصصه
تنشر في كتاب - وحمل كتابه الأول وسافر الى نيويورك -
ودخل على غريمه لأول مرة !

وجاء العربون .. وناداه التجوال مرة اخرى وقرر
أن يرحل الى كارولينا - وكان متاعه في رحلته : آتته
الكتابة ، وماكينه لب السجائر وحقيبة ملايسه .
بعد ثلاثة ايام بيلياها قضاها في الأوتوبيسات دون
نوم ، تام ليلة قلقة في كالساس لم استأنف رحلته
لثلاثة ايام اخرى بيلياها دون نوم - وفى هوليوود قال له
مؤلف فلتك مارك توين : لئلا لاكتب من وراء الكتاب
غير المتأب - وعثر على فندق آخر .
وما أن اُغلق على نفسه باب غرفته وأتمل سيجارة

طلبوا منه أن يوافق على مسرحية روايته الأولى
وافق . ولكن القصة القصيرة عادت تتأديه . وكان إنتاجه
القديم منها قد نشر أو تحت النشر . وكان بينه في
« مين » أكثر راحة الآن وأوفر دفئا . وكانت الكتابة قد
أصبحت في دمه حرفة وأمراسا .

لم تكن له فلسفة محددة يريد أن يروج لها بما
يكتب ولا كان يطبع في قلب نظام الحياة . كان كل
ما يريد هو أن يصف بالحق ما يستلج من صمد
بؤس الحياة وآمال الناس الذين عرفهم . وعلى من يقرأ
الوصف أن يستخلص الخبرة باجتهاده وبما يعمله عليه
فسمه .

وكانت الكتابة بالنسبة له كالأكل للطعام ، يتلوى
إذا لم يمارسها ، كانت كأنها لمر مضور عليه .
لقد تغلب الآن من فيه السعي وراء النشر ،
وأصبح له وكيل أعمال يقوم عنه بهذه المهمة . واخترفت
قصصه القصيرة أسوار الصحف الواسعة الانتشار ،
واشتري آلة كتابة جديدة وثلاثة قواميس . وأعد مجموعة
جديدة من القاصيص للنشر .

وحيث صدرت « أرضي الله الصغيرة » رفضت عليه
أحدى الهيئات دعوى أمام القضاء باعتبارها عملا ضد
الفلبية . ولكن القضاء قضى ببرائته .



من كتابة سيناريو لفيلم ، ومن دخله عن روايته
ولقصصه القصيرة ، سدد ما استدانه ليدبر الكتبة .
واشتري عربة صغيرة لتسهل التنجول . وفجأة ، عجز
عليه من حيث لا يتوقع ألف دولارا . . . جازفيا من مجلة
أدبية وحقق أحد أحماله ، أن يشتري بينه على التل في
« مين » حيث كتب « أرضي الله الصغيرة » ، وقامو التلج
والفر والوحدة ست سنوات كاملة .

كانت « طريق التبغ » تشق طريقها في
برودواي كمشرحية فلم لعرضها أن يستمر
سبع سنوات ونصف بلا انقطاع تظهر بعدها
على الشاشة .

عام ١٩٣٣ كان من أعوامه الحافلة بالسعادة والحزن .
لقد سدد ديونه ، واشتري بيتا وسيارة ، وأخذ ما يقيم
أوله علما . ولكنه يجب أن يكتب ، ولكي يكتب يجب
أن يتجول . والسكون هو الموت أو التوتر العصبي في
تجربته مع الكتابة .

واستاجر غرفة رغبة في نيويورك ليكتب القاصيص ،
ولكي تدلها أسطره كان يركب الاوتوبس ويخرج من
نيويورك . وكان يكتب في رحلات الاوتوبس . بالقسيم
الرماسي ويعيد ما كتبه على الآلة الكتابية بالليل في أي
فندق على الطريق . وخرج من تجربته بمجموعة القاصيص
جديدة . وقرر أن يكتب رواية رابعة .



كتب روايته وقرئت جيسويه ، وانتظر الفرج . .
وهبط عليه عقد بكتابة سيناريو فيلم . وما أن انقشع
كابوس الإنلاسي حتى عاوده مغلف الترحال .

وكان حلمه العتيق أن يلدع أمريكا كما يهوى .
بسيارة تقف جنبها أراد وتطلق عندما يريد . وفي صيف
١٩٣٤ بدأ رحلته .

كانت روايته الرابعة تحت الطبع . . وكان في ذهنه
أن يطبعها كتاب انطباعات . . مجرد انطباعات بلا قصة . .
كان يقطع عشرين أو ثلاثين ميلا في اليوم ، أو مائتي
ميل أو لاثمائة . . . علف بالكرت تم التحرك إلى الجنوب .
وهناك ألهمه موطن صباه لقصة « الفلاح المسافر » .
وكانت قصصه القصيرة تشق طريقها إلى الثروة لذلك العام .
والترحال الكبري تتكاثف معه على كتابة انطباعاته عن ولايات
الجنوب . وفكر في كتاب جديد عن زراعي الفطن الجنوبيين
يكتبه في الطبيعة مباشرة . واستعد لرحلة جديدة ، والتي
وهو يستعد بمرجريت بروك ، فتاة مصورة ، والتي
سها على أن تصعبه لنضع فيها في خدمة الكتاب . ولقد
لرحلتها تلك أن تقوم بعد ذلك بالحب . وأن يكون
كتابهما المشترك « رأيت وجوههم » أول لمراسها .

وهو في الرابعة والثلاثين الآن . مشهور ،
مستور ، له سسكرتيرة تعنى ببريده الوفير .
وأعماله تترجم وتعتنى بنفسها وتطبع باللايين
ويذهب إلى الترحال خارج الحدود . ويسافر إلى
نيسكوسلوفاكيا معه مرجريت لطرحا كتابا مشتركا هو
« شمال الجنوب » . لم يعود الجنوب ليطارده بؤس
البائس كما يطلب لارا . ويكتب روايته الخامسة
« مناب في يوليو » بعد أن غاب عن كتابة الرواية ثلاث
سنوات .

وفي عام ١٩٤٨ كان يعد بمساعدة سكرتيرته مجموعة
قصصية جديدة لتنترها . واكتشف أن ما نشره قد بلغ
مائة قصة . نفس الرقم الذي وضعه لنفسه كهدف منذ
عشر سنوات . وأحس بشئ من الرهي . وتجهول مرة
أخرى معه مرجريت ليكتبه عن الولايات المتحدة كلها .
طافا بالولايات وأخرج كتابا جديدا ، ولكن التجوال عاد
بكل سره ليجذبه إلى خارج أمريكا ، إلى روسيا هذه
المرّة . وفي مايو ١٩٤١ كان في موسكو هو ومرجريت ،
وفي موسكو كانت هناك ثروة في التقاطه . حلقه
من مولاته التي ترجمت إلى الروسية . وفي احتفال حار
أقامه له اتحاد الأدباء ، سلموه جيتتين مليتين بالبنكوت .
يجسول وكتب . . وفي يوليو هاجم الألمان حدود
الاتحاد السوفيتي . . وأبرقت إليه الصحف الأمريكية
ليكون مراسلا الحربي . . وقرر في العمل حتى الأذى .
وبعد خمسة شهور حافلة عاد إلى وطنه وجلس أمام آلة
الكتابة ليخرج « الطريق إلى سمو نفسك » من رحلته .
ثم روايته « طوال الليل » التي استوحى أحداثها من
حركة المقاومة الروسية ضد الغزو الهنري . وخطتها
هوليود بطمس ألف دولار .

ولأ بصعرا أريزونا يستجم في بيته الجديد .
وليعود مرة أخرى ليكتبه عن موطنه رواية « أرضي الماساء .
أرض الجنوب التي شهدت آلاف العبيد الأوائل ولم تزل
متربة بالنمو . نوع البيض والسود على السواء .

حول كتاب دكتور محمد النويهي الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه

بقلم: دكتور يوسف خليف

اليه من آراء • فنحن لا نكاد نقرؤه حتى نحس أننا أمام عالم مؤمن برأيه ، متحمس له ، متفعل به ، لا يريد لنا أن نفرغ من قراءته حتى يطمئن إلى أن إيمانه وحماسته وانفعاله قد استمطت الحياة وإنما رحنا نتجاوب معه فيما يتذهب إليه ، والا فإن لديه من القدرة على تصريف القول ، وتمييز الكلام ، وتمسك المبادئ ، ومقارعة الجحج ، والدفاع عن الرأي ما يجعله يكتب مثلاً في دراسة تسع قصائد من الشعر الجاهلي وتحليلها تسعاً صفة بالتمام والكمال ! وهي قدرة لا نملك معها إلا الإعجاب بها ، والتقدير لها ، مهما اختلف مع صاحبها فيما يتذهب إليه ، أو ينادى به ، أو يتحمس له .



والشعر الجاهلي عزيز علينا ، حبيب إلى نفوسنا ، لأنه يمثل قطعة غالية من تراثنا الفني ، بل لأنه يمثل - في الحقيقة - أغلى قطعة من هذا التراث ، وأتمن دة في كنوز أدبنا العربي • وليس من اليسير على باحث في الأدب العربي أن يغض الطرف عن هذا الشعر ، أو يتفاهى عنه ، بحجة أنه نتاج عصر بعد ما بيننا وبينه ، أو أنه زهرة برية نبتت

الأستاذ الدكتور محمد النويهي عالم جامعي خصب الانتاج ، متعدد الاتجاهات ، حي الرأي والفكر والعبارة ، وناقد فني مرحف الحس نالذ النظرة ، واسع الأفق ، يحتاج إلى تعاميم العربية والغربية ، ورحلته بين الشرق والغرب واتصاله بالقديم والجديد ، وعمله في الأدب والنقد ، فرصة نادرة لاتساع الأفق ، وتفاذ النظرة ، ورعاية الاحساس • فبينما نراه يتحدث عن « ثقافة الناقد الأدبي » و « طبيعة الفن ومسئولية الفنان » و « عنصر المصنف في الأدب » ، نراه يتحدث عن « شخصية بشار » و « نفسية أبي نواس » و « الشعر الجاهلي » ، كما نراه يتحدث عن « التقليد والتجديد » وعن « قضية الشعر الجديد » وأيضاً عن « الاتجاهات الشعرية في السودان »

وربما كان أهم ما يميزه في دراساته كلها ، سواء منها الأدبية أو النقدية ، المتصلة بالقديم أو المتصلة بالجديد ، ميزتين : الجرأة المتحررة في ابداء الرأي ، والحماس الانفعالي في عرضه • وهما ميزتان طبيعتا دراساته بطابع خاص متميز ليس من العسير أن تخطفه فيها جميعاً • وفي ظني أن هاتين الميزتين إنما تصدران عن إيمانه المطلق بكل ما يتناوله من دراسات أو يذهب

الدقة والاصابة ما سيدخلها من التتمية والتحوير والاتساع والتعمق بعد تغير حياة العرب وعقولهم بالاسلام وما جاء به من مؤثرات مادية وثقافية ، وبعد اختلاطهم بغير العرب جنسا بعد جنس ، وثقافة بعد ثقافة ، الى يومنا هذا (ص ١٠) .

ومن هنا كان ترحيبنا - نحن رفاق القافلة قافلة الشعر الجاهل - بهذه الدراسة الجديدة الطريفة لهذا الشعر ، مهما تختلف مع صاحبها في بعض آرائه فيها ، او في بعض مسالكه اليها . فنحن جسيما رفاق قافلة واحدة قد تختلف بها الشعاب من رحلة الى رحلة ، او من دليل بعد دليل ، ولكننا نقصد - على اختلاف رحلاتنا وتغير أدلائها - غاية واحدة تنتهي اليها هذه الشعاب جميعا ، وما هذه الغاية سوى هذا الشعر الذي نلجبه ، ونعتز به ، وننزهه من نفوسنا منازل التقدير والاكبار ، وهو شعر لا نستكثر عليه ذلك الحاصل الجارف الذي نحصسه في دراسة الدكتور النويهي له ، والذي نريد له أن يسبقنا على نفوس الرفاق جميعا ويستبد بها ، بل على نفوس جميع الدارسين للأدب العربي في شتى عصوره واتجاهاته . وهو حماس يعد - من بعض جوانبه - رد فعل لذلك الاهتمام للشعر الجاهل الذي يشكل ظاهرة خطيرة في حياتنا الأدبية ، وهي ظاهرة يسجلها الدكتور النويهي في صدر كتابه حيث يقول : « وقد كان مما قوى من تصميمي على تدوين هذا الكتاب أن رأيت مدى الخطأ والنقصان في الأحكام الشائعة على الشعر العربي قديمه وحديثه » . وهي أحكام تنبع بكل بساطة من عدم اتقان الشعر الجاهل . بل أرى أن العيب الأكبر في دراساته النقدية الحديثة هو أنها لم تؤسس على فهم دقيق لهذا الشعر . وهذا أمر يتضح لك اذا فكرت برهة في نصيب التفسير الجاهل من عناية دارسينا وتقادنا المحدثين ، (ص ١٠) .

فهذه الدراسة - فم حقيقة أمرها - محاولة لتصحيح الأحكام المخطئة على الشعر العربي التي ترجع الى عدم اتقان الشعر الجاهل ، ومساهمة في الاحتفال بهذا الشعر والاهتمام به من قبل أن تأتي أجيال من الباحثين قد لا يكون في

في بيئة أصبحت غريبة علينا ، فلم يعد عطرها يلائم أذواقنا المتحضرة ، أو أنه يدور في مجالات انفصلنا عنها فلم تعد مناسبة لحياتنا المعاصرة ، أو أنه يصطنع مجيئا لغويا لم يعد صالحا لاستخدامه في حياتنا الأدبية الحديثة ، فتلك كلها تملات يتنزع بها من يؤثرون السلامة والعافية ، ويفضولون الضرب في الأرض المطبقة ولو انتهت بهم الى الحضيض على التصعيد في الشعاب الوعرة التي تنتهي بهم الى القمم ، أو - بعبارة أخرى - من يتصورون أن أدبنا الحديث منبت الصلة من تراثنا الأدبي القديم وكأنما هو ثبت شيطاني ظهر فجأة دون ارتقاب له ، غافلين عن حقيقة لا يمكن نكرانها ، لا شيء الا لأنها حقيقة واقعية ، وهي لأن الأدب في أي عصر من عصوره ، وفي أي صورة من صوره ، إنما هو حصاد الأجيال من هذا التراث . وهو تراث لا يتسنى لأديب أيا ما كان اتبعاه الأدبي أن يعيش حياته الأدبية بمعزل عنه ، أو أن يقيم الحواجز والسدود بينه وبينه ، ولا لباحث في الأدب أيا ما كانت منهجيه العلمية أن يسقطه من حسابها ، أو يتجاهل تأثيراته وطوائمه ، والا كانت نتاجه زائفة عن الطريق العلمي السليم . لهذا من نقطة النهاية متفائلة عن نقطة البداية الطبيعية ، أو - بعبارة أخرى - بداية المنطلق الذي انطلق منه هذا الأدب .

وشعرنا الجاهل هو نقطة البداية ، أو هو بداية المنطلق لكل باحث فم تاريخ أدبنا العربي ، وأيضا لكل أديب يراد أن يقف على أرض صلبة ثابتة لا تهتز تحت مواطئه أقدمه . فهذا الشعر هو ميراثنا الخالد الباقي على الدهر من تلك الظلال المبركة المبدعة الخلاقة التي أرسيت دعائم شعرنا العربي في كل عصوره وبيئاته واتجاهاته الفنية المختلفة ، وأمدت أعلام هذا الشعر في تاريخه الطويل برصيد ضخم من كنوز ثرية غير ضئيلة ، أو هو - على حد تعبير الدكتور النويهي في كتابه الذي ندرسه - الشعر الذي يصور « العبقريّة العربية الخالصة في حالتها البكر بكل مزاياها وحدودها دون تأثير من عبقرية أخرى ... » . فاذا أجدنا فهمه خلصنا الى التكوين الأساسي لهذه العبقريّة ، واستطعنا أن نتتبع بمزيد من

مقدورها الدخول في عالم الشعر الجاهلي كما
يستطيع بعض الباحثين في جيلنا المعاصر
(ص ١٢ ، ١٣) .



ومنه البداية يصرح الدكتور النويهي
بمنهجه في هذا الكتاب محاولاً تبريره ، فالتقد
القديم عجز عن أن يبصرنا بما في الشعر
الجاهلي من جمال مطرب ومتعة غنية (ص ١٣ ،
١٤) ، والعلوم البلاغية قاصرة عن أن تلغتنا إلى
الجمال الحقيقي في الادب القديم (ص ١٩) ،
وكثير من نقادنا المحدثين يخطئون حين يطبقون
على الادب العربي ما قرأوه من مقاييس النقد
الغربي خطأ يقع بهم في كثير من المخاطر
والمزالق (ص ٢٢) ، وآفة نقادنا الحديث أن
معظمه مصروف في الجسدل النظري المحض
(ص ٢٧) ، ومن هنا « يجب أن تكون دراستنا
لأجيال قادمة متعددة مقسبة على تخصص
محددة بيمينها ندرسها ونستقرى منها تدريجاً
ما نستطيع من مفاهيم وقيم ومقاييس »
(ص ٣٠) .

وعلى أساس من هذا المنهج الواضح المحدد
دارت الدراسة في هذا الكتاب حول تسع
قضايا : ست منها من المفضليات « وأنشأت
من ديوان زهير ، وواحدة من المملقات ، بالإضافة
إلى مقطوعات وأبيات مفردة قليلة ، أما المفضليات
الست فهي :
عينية الحادرة :

بكرت سمية بكرة فتمتع
وغدت غدو مفارق لم يربح

وميمية علقمة :
هل ما علمت وما استودعت مكتوم ؟
أم حيلها إذ نأثك اليوم مصروم ؟
وميمية الجميم الأسدي :

يا جبار تفضلة قد أنى لك أن
تسمى بجارك في بني همد
ودالية يزيد بن الحذاق الشني :
أعددت سبيحة بعد ما قرحت
ولبست شكة حازم جلد
وعينية أبي ذؤيب الهذلي :
أمن المنون وريبهما تتوجع ؟
والنهر ليس بمعتب من يجزع

وبائية الجميم (مرة أخرى)
أحسنت أمامه صسنتا ما تكلمنا
مجنونة ؟ أم أحسنت أهل خروب
وأما الزهريتان فهما :
هزيتة :

عفا من آل فاطمة الجواء
فيمن فالقوا دم فالحساء
ولاميته :

صحا القلب عن سلمي وأقصر باطله
وعرى أفراس الصبأ ورواحله
وأما المعلقة فهي لامية الأعشى :
ودع هريرة أن الركب مرتحل
وهل تطيق وداعاً أيها الرجل ؟!

حول هذه القضايا التسع دارت هذه
الدراسة المحسبة الحية الجديدة الجريئة التي
قدمها الدكتور النويهي في كتابه هذا . أما
عينية الحادرة فقد أدار حولها دراسة للنسيب
والغزل ، ودراسة للفخر القبلي ، ودراسة
للفخر الشخصي ، أو - كما يسميه - لشوة
الحياة . وهي دراسات شغلت الفصول
الخامس والسادس والسابع من الكتاب . وأما
ميمية علقمة فقد أدار حولها دراسة لطريقة
خروج الشاعر الجاهلي من النسيب التقليدي
إلى وصف الناقة ، ودراسة لوصف الشاعر
الجاهلي للحيوأ الوحشي والطبيعة الصحراوية ،
ودراسة لفلسفة الموت والحياة عند الجاهليين ،
وهي دراسات شغلت الفصول الثامن والتاسع
والعاشر من الكتاب . وأما ميمية الجميم ودالية
ابن الحذاق فقد أدار حولها دراسة للحسانة
في الشعر الجاهلي ، وهي الدراسة التي تشغل
الفصل الثاني عشر . وأما عينية أبي ذؤيب
فقد أدار حولها دراسة للثرأ في الشعر الجاهلي
، محاولة المزأ بمصارع الحيوأ في قصة
الصيد الماهلية ، وهي الدراسة التي تشغل
الفصلين الرابع عشر والخامس عشر . وأما
نائية الجميم فقد أدار حولها دراسة للتجارب
الدمية كما صورها الشعر الجاهلي في لغة
حبة واقعية ، وهي الدراسة التي تشغل
الفصل السادس عشر . وأما هزيتة زهر فقد
أدار حولها دراسة للوحدة الحيوية في القصيدة

نوعاً تام الصديق من بيتها وجمعتها ، وتقريب اقتراباً وثيقاً من لغة الحياة اليومية التي كان الناس يتحدثون بها في ذلك الزمان (ص ١٧٨) كما يجب ألا تغفل التنويه بتلك الملاحظات القوية على طيبة « المفضليات » الأخيرة ، وتلك التصحيحات الدقيقة لفهم بعض أبياتها كما سجله صاحبها هذه الطبعة ، وأيضا فهم اللغويين القدماء وتفسيرهم لها .

أما الفصول الأربعة الأولى التي سبقت دراسة هذه النصوص المختارة اختياراً دقيقاً هادفاً ، فقد عرض فيها الدكتور التنويري ما انتهى إليه من آراء في منهج دراسة الشعر الجاهلي ، والوسائل المساعدة على هذه الدراسة وهو يتناول فيها بالدراسة المفصلة المسهية عناصر الموسيقى الشعرية بادنا بالحرف والحركة والمقطع ، منتهاياً إلى الإيقاع العروضي العام للحرف والإيقاع الداخلي الخاص لكل بيت ، وما يمتاز به بحور الشعر العربي المتعددة من خصائص تجعلها ملائمة لمختلف درجات العاطفة ، ثم القافية وعلاقتها بحالة الشاعر ،

ضارباً على ذلك الأمثلة الكثيرة من الشعر القديم كلها يتناول أيضاً بالدراسة المفصلة المسهية ما أحاطه البلاغيون والنقاد القدماء من وسائل لتذوق الشعر القديم ، وخاصة وسيلة الحرف المتردد ، ووسيلة الحكاية الصوتية ، مستدلاً على ذلك بما كتبت إليه اللغويون القدماء ، وخاصة ابن جني ، من لمحات بارعة في هذا المجال ، مستشهداً على آرائه بأبيات مختارة من الشعر القديم . ثم يتناول - بعد هذه الدراسة للجانب السعوي - طاهريتين أخريين من الظواهر الواضحة في الشعر الجاهلي ، وهما ظاهرة الخيال البصري وأهميتها في هذا الشعر ، وما تفرضه على الباحث من وجوب الالتفات إلى « تشقيل » مخيلته البصرية حتى يتصور هذا الشعر في صورته الصحيحة ، مستدلاً على ذلك بدراسة متمعة لبيتين راعين من شعر علقمة بن عبدة يشبه فيهما إبريق الحمر بظبي جميل أبيض مشرف على مكان مرتفع ، وهما قوله :

كان إبريقهم ظبي على شرف

مقيم بسبب الكتان مرثوم

الجاهلية ، وهي دراسة شغلت الفصل الحادي عشر . وأما لاميته فقد أدار حولها دراسة لوصف الشيب ووداع الشبيب وما ينطوي عليه من غزل وصيد ، وهي دراسة شغلت الفصل الثالث عشر . وأما معلقة الأعشى فقد أدار حولها دراسة لظاهرة استخلاصها من هذه القصيدة ، وهي ظاهرة « الجذ الهازل والهزل الجاذ » ، أو فن التقليد الساخر في الشعر الجاهلي ، وهي الدراسة التي تشغل الفصل السابع عشر من الكتاب ، وهو الفصل الأخير قبل الخاتمة .



ويحيط من يظن أن الكتاب انما يدور حول دراسة هذه القصائد وتحليلها فحسب ، فالحقيقة أن هذه القصائد لم تكن أكثر من معاور تدور حولها دراسات خصبة متممة للحياة الجاهلية والمجتمع الجاهلي والشعر الجاهلي ، وهي دراسات تضمنت كثيراً من الملاحظات الدقيقة لهذه الجوانب ، وكثيراً من الآراء الجديدة الجريئة عنها ، وأيضا تناولت بالتعديل والتصحيح طائفة من الآراء النافذة والمسلطات المقررة بين الباحثين في الأدب العربي القديم ، على نحو ما نرى في ملاحظته الدقيقة عن دلالات الألفاظ الحسية والمعنوية ، ومعانيها الأصلية والمجازية ، وما تعرضه علينا هذه الملاحظة من وجوب الالتفات إلى المعنى الأصلي الحسي للكلمة في الشعر الجاهلي حتى لا نضيق على أنفسنا كثيراً من عناصر الحيوية والجمال في الأدب القديم (ص ٢٤٨ - ٢٥٠) . وعلى نحو ما نرى أيضاً في تصويره الجريء لمسألة القيم الخلقية في المجتمع الجاهلي ، والمثل العليا للحرب الجاهليين (ص ٢٦٦) ، وعلى نحو ما نرى كذلك في دراسته لفخر القبيل على أساس منهج تاريخي اجتماعي انتهى به إلى تعديل طائفة من الآراء الشائعة التي يلوكمها كثير من الكتاب ومؤلفي الكتب المدرسية في تاريخ الأدب ، ويتناقضونها واحداً بعد الآخر دون أن يعنوا بتصحيحها والتثبت من مدى موافقتها للحقيقة (ص ٢٥٣) ، ثم محاولته الجاهدة لإثبات أن لغة الشعر الجاهلي ليست لغة كلاسيكية ، وإنما كانت في زمانها تنبع

ايضا أبرزه للضج راقبه

مقلد قضب الريحان مفقود

وأما الظاهرة الأخرى فظاهرة الحركة الحية الزاخرة بالنشاط والحيوية التي تشيع في الشعر الجاهلي ، ذلك الشعر الذي سجل براعة فائقة في نقل الحركة بالإيقاع والجرس والنغم ، وفي حمل الحيوية ونشاطها الزاخر إلى ألفاظه وتركيبه ، مستدلا على ذلك بدراسة طريقة لأبيات زهير الرائعة التي يصف فيها الساقية ، والتي يبدوها بقوله :

كان عيني في غربي مقتسلة

من التواضع تسقى جنة سحقا

وهو يمهّد لهذه الفصول بتمهيد يعرض فيه لوسائل دراسة الشعر العربي ، وهي ترجع عنده إلى الثقافة الأدبية الخاصة التي تقوم على أرض صلبة من المعرفة الصحيحة بالحقائق العلمية التي تحيط بانتاج الأدب ، والخبرة العملية بحياة البادية ، أو - على الأقل - قراءة كتب الجغرافية العربية أو كتب الرحلات أو أسفار العهد القديم ، ودراسة الحياة ومراقبة النفس البشرية من أجل الوصول إلى إبتدورها الضاربة في صميم النفس ، والتي لم تنتهي على الرغم من تغير الظروف والأحوال ، ثم اتقان دراسة أدب غربي واحد - على الأقل - من أجل توسيع النظرة وشمذ العاصية وتجديد القيم .

وفي نهاية الكتاب يضع خاتمة جعل عنوانها « نظرة إلى الامام » ، يلخص فيها أهم ما انتهى إليه من نتائج ، ويبين كيف تستطيع أن نستفيد الاستفادة العاقلة الحكيمية من تراثنا الفني القديم ، وما ينتظر مستقبل الشعر العربي من وراء هذه الاستفادة ،

هذا عرض سريع لمنهج الدكتور النويهي في دراسة الشعر الجاهلي وتقويمه ، وهو عرض لا يعطي - في حقيقة الامر - صورة كاملة أو دقيقة لهذا الكتاب ، فعلى الرغم من أنه لم يتناول بالدراسة سوى تسع قصائد فقط من تراثنا الجاهلي الضخم ، فقد استطاع الدكتور النويهي - في براعة فائقة - أن ينفذ من وراء هذه القصائد التسع إلى كثير من القضايا

الخطيرة في تاريخ الشعر الجاهلي ، وأن يثير طائفة كبيرة من المسائل البالغة الأهمية في حياة هذا الشعر ، وحياة المجتمع الذي أنتجه . وببساطة تستطيع أن تقول أن هذا الكتاب يدفعنا إلى أن نعيد التفكير في كثير من قضايا العصر الجاهلي ومسائله ، لأنه يقدم لنا منهجا ثوريا جديدا في دراسة هذا العصر . ويحق يقول الدكتور النويهي اننا في حاجة شديدة إلى أن نعيد النظر في جميع الاحكام الرائجة في تاريخنا الأدبي ، وأن نخضعها لمنهج في البحث أكبر دقة » (ص ٢٥٣) ، وذلك لان الحقيقة المحزنة في تاريخنا الأدبي انه « لا يزال غاصا بالأخطاء والاهوام والاكاذيب وانصاف الحقائق » (ص ٢٥٤) .

وفي ظني أن خير ما في هذا الكتاب - هما هاتان الميزتان اللتان أشرت إليهما في صدر هذه الكلمة ، وهما الجرأة المتحررة في ابتداء الرأي ، والحساس الانفعالي في عرضه . وهما ميزتان أرحب بهما أشد الترحيب في دراسة تراثنا القديم ، لانا - من ناحية - في حاجة إلى شيء غير قليل من هذه الجرأة في دراسته نعيد تقويمه بوضع الصحيح ، ولاننا - من ناحية أخرى - في حاجة إلى شيء غير قليل أيضا من هذه الحساس الذي يعيد إلى شبابنا إيمانهم به ، بعد أن أخذوا ينصرفون عنه فيما يشبه اليأس إلى الأدب المصاصر الغريب إلى حياتهم ونفوسهم وأذواقهم ، إشارا منهم للعافية والسلامة ، واطمئنانا إلى الضرب في الأرض السهلة اللينة . ومن هنا كنت أشد ميلا إلى التفاضي عن تسجيل تلك المبالغة المسرفة أحيانا في تطبيق الدكتور النويهي لمنهجه ، وذلك لسبب بسيط جدا ، وهو أن هذه المبالغة ليست سوى نتيجة طبيعية لتلك الجرأة وذلك الحساس ، وهما ميزتان أراني أشد حرصا على تسجيلهما ، وإن يكن من الحق أن هذه المبالغة تطغى عليها براعة نادرة وقدر موفقة في اختيار النصوص ، واحساس مرهف شديد الرهافة بما تتضمنه هذه النصوص من معان وأفكار ، وما يحتاج خلفها من إحياءات ودلالات ، وذوق شديد الحساسية لألفاظها وتركيبها ، بل لحروفها أيضا . وهي وسائل

الجميلة التي يشبه فيها الشاعر طيب راحة صاحبه بروضة مششية خضراء من رياض الربى ، يعطل فوقها المطر ، ويضاحك نيتها الأخضر شعاع الشمس ، غريبة منكرة وسط هذا الجو الهائل . وهي مسألة أحسها الدكتور النويهي بوضوح ، وحاول - بهارته المعهودة - الإفلات منها ، ولكنه - مع ذلك - كشف عن احساسه بقلق الايات وسط الصورة التي رسمها للقصيد ، فادعى أن الاعشى ترك هزله وتهريجه فجأة ليرسم لطيف راحة هديرة صورة في ذروة الفنتة والانعاش (ص ٨٣٨) .

أما تلك الايات العائبة التي تأتي بعد ذلك ، والتي يتحدث فيها الشاعر عن تلك العلاقات المتشاككة بينه وبينها وبين غيره وغيرها ، فهي ليست دليلا على أن « الحكاية مزاح في مزاح أو تهريج فوق التهريج » ، وإنما هي - في رأيي - دليل على أن القصيدة لا تصدر عن عاطفة حزينة ، وإنما تصدر عن تلك الحسية النهمة التي عرف بها الاعشى في حياته وشعره ، فالاعشى هنا يرسم صورة لطيفة اذنيان الاجنبيات التي كان متصلا بها ، غارقا الى اذنيه قلبها بالمكانه يهد هذا لحدث الحشر الذي سينطلق اليه بكل قوته وعنفوانه بعد ذلك ، فهذه الايات ليست - في حقيقتها - سوى صورة من عريضة السكاري وتخليط المخسورين . ومن هنا تبدو القصيدة في صورتها الصحيحة ووضمها الطبيعي ، لا تقليدا ساخرا للنسيب التقليدي الحزين ، ولا تهريجا من تهريج شعراء « البارودي » ، وإنما صورة حسية مرحلة لحياة الاعشى بين طبقة القيان الاجنبيات وما يفور في جواها من لهو وخمر وعبث وعريضة رتسالك على اللذة وكفر بقيم الحب المترفة الكريمة .

ومن هذا الوجه الآخر للصورة أيضا أخالف الدكتور النويهي في موقفه من أبيات مطلقة امرئ القيس التي تنسب لتابث شرا ، والتي تبدأ بقوله :

وقربة أقوام جعلت عصامها
على كاهل مني ذلول مرحل

ففي رأي الدكتور النويهي أن هذه الايات

أعانت عليها خبرة شخصية واسعة بالحياة في مصر وخارج مصر ، وتشغل دقيقتي للحياة الجاهلية بطبيعتها الصحراوية ، ومثلها الخلفية ، وقيمها الاجتماعية ، ونماذجها البشرية . وعلى سبيل المثال لا يسعني إلا ابداء إعجابي الشديد بهاتين الدراستين المتبعين حقا لعينية الحادرة وميمية علقمة ، ففي هاتين الدراستين يرتفع الدكتور النويهي الى القمة في تطبيق منهجه الذي يتجلى فيهما في أبهى صورته وأشدها اثارة للإعجاب .

ولكني - من أوجه الآخر للصورة - لا أكنم انكاري لدراسه معلقة الاعشى . وفي ظني أن الاعشى قد ظلم بهذه الدراسة ، ولو قد بحث الاعشى حيا نحاسب الدكتور النويهي عليها حسابا عسيرا !! ومهما يحاول الدكتور النويهي اقتناعنا بأن الاعشى كان يحاول في هذه القصيدة من التقليد الساحر لـ « ساس » ، أو أنه كان يعد فيها من النسيب الشاكي الحزين بقصد المداخلة والهزل ، أو أنه كان يتحدث منها وسيلة لامتاع رفاقه بمداخلة مضحكة ، فأنني أجد في نفسي شيئا كثيرا من التردد في تقبل هذه الفكرة . فليس في القصيدة ذلك التحرر المتكلف لفرض المدابة والمفاككة الذي نراه الدكتور النويهي فيها ، والذي أقام على أساسه تصوره لها ، بل ليس في القصيدة أي احساس بالحزن على الإطلاق ، ومن التكلف المسرف في الشطط أن نظن أن حديث الوداع في صدرها يصدر عن عاطفة حزينة ، فهو - في الحقيقة - صادر عن عاطفة الحسرة ... الحسرة على تلك المتعة اللذيذة التي أفلتت من بين يدي الشاعر الحسي النهم . وهي حسرة صدر عنها ذلك التمثال الجميل الذي صنعه الاعشى لجسد صاحبه الجارية الاجنبية في حسية مسرفة لا تكاد تخطيء الاحساس بها ، تسجل في أقوى أوضاعها في ذلك البيت الصادر الذي يقول فيه :

نعم الضجيع غداة السجى يصرعها
للثة المرء لا جاف ولا تفل

ولو أننا أخذنا بوجه نظر الدكتور النويهي في القصيدة لبذت لنا تلك الايات الاربعة

صحيحة النسبة الى امرئ القيس على أساس انه مر في حياته بغترات كان فيها شريدا معها (ص ٢٧٤) . والمسانة العاسمة في الموقف هي : هل هذه المعلقة من نتاج الفترة التي تصعلك فيها امرؤ القيس أم أنها من نتاج الفترة التي سبقتها ، والتي كان يحيا فيها حياته الالهية المستهتره المعروفة ؟ من الواضح أن الصورة التي ترسمها المعلقة من أولها الى آخرها هي صورة فتى ارستقراطي من فتيان العرب المعتونين بمطاردة المرأة من ناحية ومطاردة الوحش من ناحية أخرى ، وليس فيها كلها أى ظلال للمصطلكة والتشرد . ومن هنا كنت لا أتردد في أن أدعي أن هذه المعلقة من نتاج الفترة التي سبقت تصعلك امرئ القيس . ومن هنا أيضا تبدو هذه الابيات قلعة نايه في موضعها من المعلقة ، لأنها تمثل - في الحقيقة - انحرافا ، بل انكسارا ، في خط الشخصية المطرد في استواء واستقامة طوال المعلقة . فهذه الابيات عنسدي - بدون شك - لتابط شرا الشاعر الصعلوك ، وقد رجعت في دراستي للشعره الصعاليك أنها من قصيدة ضالقة لتأبط بشرى احتفظ « لسان العرب » ببقاها غير قليلة من أبياتها . (انظر : الشعره الصعاليك في العصر الجاهلي ص ١٦١ - الهامش رقم ٢) .

ومن هذا الوجه الآخر للصورة أيضا انظر الى القصائد التسع المختارة من الشعر الجاهلي ، فالج من بينها قصيدة تبدو غريبة بينها ، لأنها - ببساطة - قصيدة اسلامية ، وليست من الجاهلية في شيء ، وهي عتيه أبي ذؤيب الهذلي . ومن الحق أن أبا ذؤيب من الشعراء المخضرمين الذين أدركوا الجاهلية والاسلام ، وكان من الممكن أن تكون قصيدته هذه من نتاج حياته الجاهلية لولا أن الرواة متفقون على أنه قالها في بكاء ابنائه الخمسة الذين هلكوا في وياه اجتاح مصر في أثناء عودته من فتوح افريقية في خلافة عثمان . ومعنى هذا أن القصيدة اسلامية خالصة نظمت في خلافة عثمان . وأنا أعرف أن الدكتور النويهي يعرف ذلك ، فهو يسجل في كتابه سنة ١٨ للهجرة تاريخا لنظم هذه القصيدة ، بناء على

تعليقات المستشرق الانجليزي « ليال » على قصائد الفضليات ، وإن يكن المستشرق الالماني « بروكلمان » في كتابه « تاريخ الأدب العربي » يجعل تاريخ نظمها متأخرا يضع سدين عن هذا التاريخ . وسواء أكان الصحيح ما يذكره « ليال » أم الصحيح ما يذكره « بروكلمان » فإن الامر الذي لا شك فيه أن القصيدة اسلامية وليست جاهلية . ولكن أنشأه انذى لا أعرفه هو لماذا يستشهد الدكتور النويهي بهذه القصيدة الاسلامية في دراسة عن الشعر الجاهلي ؟ ولماذا يضعها بين مجموعته القصائد الجاهلية التي يدرسها ؟ وأنا أعرف انه من الممكن أن يقال ان القصيدة جاهلية في روحها وطابعها واتجاهها العام ، ولكن هل يستطيع أن تصور شاعرا قضي في ظل الاسلام حوالي ربع قرن من الزمان لا يتأثر بالاسلام ولا يظهر هذا التأثير في شعره ، وبخاصة في موضوع « نارنا » يساور مشدته الحبيب الذي اتح العراق الكريم على الحديث عنها في « نثر من آياته » وبهذا يظل السؤال واردا: ماذا درس الدكتور النويهي هذه القصيدة الاسلامية في كتاب عن الشعر الجاهلي الذي كان في وضعه ان يجد قصيدة ربه أخرى. جاهلية يتخذ منها موضوعا لدراسته ؟ وإذا كان الدكتور النويهي - وفدا لمهجه الذي رسمه لنفسه في هذا الكتاب - يتخذ من نصوص الشعر الجاهلي مادة يستخلص منها الظواهر الاجتماعية والفنية للحياة والشعر في هذا العصر فالأى مدى نستطيع أن نطمئن الى أن ما استخلصه من هذه الظواهر يمثل العصر الجاهلي خالصا من أى مؤثرات اسلامية ؟

وبعد ، فكم كنت أتمنى لو قدم الدكتور النويهي لدراسته هذه الخصبة الممتعة الجديدة الجريئة بمقدمة يدرس فيها دراسة مستقلة مفصلة الحروف وخصائصها الصوتية قبل الخوض في دراسة عناصر الموسيقى الشعرية . وهي دراسة من اليسير القيام بها ، لأن مادتها متوفرة بين أيدينا فيما قدمه لنا علماء القراءات القرآنية القدماء ، وما يقدمه علماء الاصوات المحدثون ، حتى يستطيع قارئ كتابه متابعة خطاه التطبيقية في دراسة النصوص ، بدلا من

تأثر الملاحظات الصوتية في ثانيا هذه الدراسة التطبيقية .

ثم كم كنت أتمنى أيضا لو خفف الدكتور النويهي من شرح أبيات الشعر الجاهلي بالصامية المصرية ، وهو أسلوب من الشرح يبدو أنه مستريح اليه ، بدلالة الحاجة عليه لى هذا الكتاب وفي غيره من كتبه السابقة .
لمثل هذا الكتاب في حديثه لا يقبل مثل هذا « التصابي » ، ثم انه لم يكتب للمصريين وحدهم ، وإنما كتب للعرب جميعا . وربما صلحت هذه الطريقة في الشرح الشفوي لقطاع محدد من الطلاب نحرص على الاقتراب من أذواقهم الصغيرة الناشئة بكل وسيلة ممكنة، ولكنها لا يمكن أن تكون صالحة في دراسة جادة مكتوبة للقارئ العربي في أمة العرب العريضة الواسعة الممتدة من الخليج الى المحيط ، بل أيضا للباحثين الغربيين من المستشرقين الذين أصبحوا يشعرون الآن

اعتمادا خاصا بما يقدمه الباحثون العرب من دراسات • وحسنة أحسنها في أذن الدكتور النويهي اعتقد أن في الإجابة عنها حلا للمسألة ، وهي : لمن تقدم هذا الكتاب ؟!

وعلى كل حال ، فمهما اختلف مع الدكتور النويهي حول متجهه أو آرائه في هذه الدراسة الخصبة الممتعة فإن هذا لا يمنعنا من الاعجاب الشديد بها ، والتقدير العظيم لها فهي دراسة جديدة حقا على دراستنا الادبية، وهي لهذا جديرة بأن تحظى باهتمام الباحثين في تراثنا الادبي العريق الخالد • وحسبها أنها تلقت هؤلاء الباحثين الى وجوب إعادة النظر في مناهج دراسة هذا التراث • وبحق مايقوله الدكتور النويهي عن دراسته : « ومهما يكن من قيمة دراستنا هذه في ذاتها فنحن نرجو أن يكون فيها حافز يحفز باحثينا ونقادنا على تجسيد نظرتهم الى تاريخنا الادبي وإعادة تقويمه » (ص ٢٥٤) •

ميرامار .. تراجيدا السقوط والضياء

بقلم: صبرى حافظ

على المعنى خارج إطار الواقع لابد ان ينطى الى الجريمة (الطريق) و (الرزة فوق النيل) أو يقود الى طريق مطلق لا يبد بالفضل من الجنون (الشعاع) . وبعد أن فرغ نجيب في رواياته تلك من معالجة عاسة الوجود الفردي ، وأصلا غيرها الى هذه النتيجة ، بدأ في (ميرامار) يوجه أدوائه الروائية صوب قضية أخرى .. قضية الوجود الاجتماعي ذاته .. فلاساة في هذه الرواية ليست عاسة فرد ، ولكنها عاسة شرائع اجتماعية تعقب في مجرى واحد ، وقد أدى هذا الى موت أسلوب رواية البطل الواحد الذى سيطر على رواياته الأربعة (اللس

و (رززة فوق النيل) - من معالجته الروائية لأساة الوجود الفردي يشتى تنوعاتها وبكل الهموم التى تطرحها . مؤكدا عبر هذه الروايات الثلاث بأن الإنسان معكوم عليه أو يعيش هذه الحياة برغم عدم توافقها مع أظلم أحلامه وأمنياته . ويرغم فشله خلال بحثه الطويل لى الشعور على مطلق بية الحرية والكرامة والسلام(الطريق) أو يمنحه اليقين والحقيقة عبر لحظة الخلق الثلاثة بسر اسرار الوجود (الشعاع) أو يبرر له وجوده الفالاذ للمعنى ويخلصه من ذلك التردى الثلاثى فى العيب (رزة فوق النيل) .. ومؤكدا أيضا ان محاولة العثور

لذا كان لمة اجماع على ان نجيب مصلول قد بدأ (بأولاد حارتنا) مرحلة روائية جديدة تبلورت طابع ميلادها عبر (اللس والكسلا ب) و (السمان والغريف) ثم تأكست هذه الاتجاه وعلقت على الصعيدين الفنى والفكرى لى (الطريق) و (الشعاع) و (رززة فوق النيل) .. فأتى استطيع القول بأن روايته الأخيرة (ميرامار) تمثل انعطافا بارزا في هذه المرحلة الروائية . أو تعد - بصورة أخرى - بداية لمرحلة روائية جديدة .. وذلك لسببين رئيسيين .. أولهما أن نجيبا قد فرغ في رواياته الثلاث السابقة - (الطريق) و (الشعاع)

والكلاب) و (السمان والغريف) - و (الطريق) و (الشمال) (١) والذى بدأت مراسيم دفنه في (ثلاثة فوك النيل) ليؤله أسلوب روائى جديد يتواءم مع طبيعة هذا التنفيس المصوبى .. فبعد ان كان للرواية بطل رئيسى تصب في شخصيته كل شخصيات الرواية الاخرى ، فلا تعرف من اى منها الا علاقتهما بهذا البطل الرئيسى ومواقفها التي اثرت عليه او شاركت في صياغته مأساته .. اصبح لكل شطوحي الرواية أهمية .. كعاد تكون متساوية ، حيث يساهم كل منهم بقدر ملحوظ في تكوين ابعاد القضية التي نلحها الرواية .

هذا هو السبب الاول ، اما السبب الثانى فلويد هذا السبب الاول ونابع عنه . ومن ثم فانه ينبت علامته من تباين هذه الرواية عن الروايات التي سبقتها في وجوه عديدة . يظل هذا التباين من الوهلة الاولى غير العنوان (ميرامار) المثل ارتدادا الى المرحلة الاجتماعية اصم روايات هذه المرحلة (زقاق المدق) و (خان الخليلي) و (بين القصرين) و (لصر الشسوق) و (السكرية) .. وهذا ليس تفيرا عنوانها فحسب ، ولكنه تغير في أسلوب البناء الروائى كلية .. فبعد ان كانت الرواية تدور داخل بطل واحد وترى كل الاشياء عبر حقيقته وتقدم كل ما تريد ان نقوله من خلال تمحيها لآسائه ، اصبح المكان هو مركزها الرئيسى الذى تتناول من خلال اعتمادها على احتماله لعدد من النماذج التباينة موضوعها الرئيسى . وقد ادى هذا الى اختصار التركيز على حاضري اغلب الشخصيات وحده دون ماضيها . فمثل الكافي لا نلح الا للحظات عابرة بسرعة وبانقضاء الفروى الذى يكمل بعض الخطوط الناقصة في بناء الشخصية او سر لنا بعض مواقفها او يظهر التناقض الصارخ بين حاضرها ذاك وبين ماضيها الذى كان . ومن هنا كان ضرورى ان يعتمد الكاتب على التقلبات السريعة التي تلحق من النفس المعادى الى استنباط التعللات الشخصية والقوى في اعمالها ، الى استعداد تنف من

ماضيها بسرعة وبناء على تخطيطهذهنى يصل الى حد القسر في بعض الاحيان، الى متابعة بعض لحظات حاضرها .. هذه اللحظات التي تشكل العصب الرئيسى للرواية ، فبشرها تقدم كل ما تريد ان نقوله ، ومن هنا استطاع القول بان التركيز على لحظات الحاضر هذه يعادل التركيز على شخصية البطل الواحد في الروايات السابقة . فهذه كل التقلبات المتعددة هو تقديم هذه اللحظات حية متوهجة نابضة بالصدق والانفعال .. وقد نلح هذا الاسلوب الجديد تقسيم الرواية الى اربعة اقسام ، يروى كل قسم واحد من الشخصيات الرئيسة في الرواية والتي يلخص كل منها شريحة تاريخية او طبقية او نفسية او كلها معا .. فلما احدثت من وجهة نظره ومكان عليها في آن . بالصورة التي يقدم بها دفقة رئيسية من العلاقات المتعددة التي تصب في عوالمها الروائية الرئيسة . والتي يبلور بها أحد أبعاد هذا الموضوع أو يصوغ بعض جوانبه. فلا نلح مثلا باستسلام عامر وجدى لخصاميه بالفساى والزوال الا باعتباره واحداً من وجوه ثلاثة الافاء التي نلحها الرواية ، واضنى بها طائفة السقوط والفساى او مأساة الوجود الاجتماعى لهذه الشرائح مجتمعة . بالصورة التي تجعل الرواية كلها انشودة رلاء عتيقة وحزينة تحمل في داخلها البؤس الجثثية للارودة ميلاد لم نلح بعد .

لكل هذا اقول ان (ميرامار) تشكل انطلاقا هاما في انتاج نجيب محفوظ الروائى في المرحلة الاخيرة ، الى الحد الذى اعتبرها معه بداية لرحلة روائية جديدة تعرف على ملامحها الفنية والفلسفية عبر تناولنا التقدير لاحداثها .

تدور أحداث الرواية داخل بنسبون (ميرامار) وتقدم لنا عبر أحداثها اربع من شخصياتها الاساسية عامر وجدى وحسنى وعلام ومنصور ، وهي ورحان البحرية .. هذه الشخصيات التي يجمعها البنسبون بصورة هرمية ولكنه يريف بينها يرباط اعمق بكثير من مجرد الرباط السكائى ، فكلها شخصيات معكوم عليها بالسقوط او

الفساى او انتقار الموت المتكئ في الطريق ، وكلها تنويحات على لحن تراجمدى واحد .. لا يفلت من هذا المصير سوى زهرة ، ولكن بعد ان يدركها جزء منه ... ويغمم البنسبون كل هذه الشخصيات المتناثرة غالبا المتناثرة احيانا في رحابه لفترة ثم يرحل عليها عنه ، ويظل هو في العمارة الضخمة المشاهدة التي تلتصق كوجه قديم يستقر في ذاكرتك فلانت تعرفه ولكنه ينظر الى لا شيء في لا ميالة فلا يعرفك (ص ٧) .. يظل متحصنا بتأريسي الزمن سائدا في شبه ديمومة لا ميالية بالتقليد الى الافاء القصيرة المجولة الوقتة لسكراته .. فمن هم يا ترى هؤلاء السكان .. عامر وجدى وطبه مرزوق وسرحان والبحرى وحسنى وعلام ومنصور باهى بترييب وفوهم الى البنسبون لم هناك ايضا مارينا صاحبتة وصديرة وزهرة خادمة البنسبون ويؤثره التي تنصب عليها اعتماد الجميع بصورة او باخرى .

في هذا البنسبون الغريب تتشابه مصائر هذه الشخصيات كلها وتتخذ الصلالات بينها ... تجمع الارض الطبقة المشتركة بين طبه مرزوق وحسنى وعلام ، وتوحد هذه الارض نالزتها الى زهرة . اولهما ينتبأ - بل ينلح - بانه سيراها في العام القادم في الجنفواز او موتت كارلو ويستدعيها الى حجرته وهو شبه مار لتدلكه .. بينما يراها الاخر فيصواته زينة لاي شقة يستأجرها في المستقبل، نمارس مهنة ست البيت مع الافاء من متاعب الحمل والولادة والتربية، فهي جميلة وسوف تزوها حقلاره اصليا على تحمل نزواته وقرايباته الاممودة .. كما تجمع الاعتمادات المكنية بين عامر وجدى ومنصور باهى فتاليهما استعداد للذلل بصورة من الصور . ولذلك توحد ايضا نظرتنا لزهرة حيث يحددها العطف والهم والحماية والتحنين الطبية . اما سرحان فانه يظل نسيجا وحده ، في مقلته من زهرة ومن الآخرين . وكما تجمع بعض الشخصيات المشتركة بين بعض الاشخاص يساهم الاشياء الخاصة والمتنوعة في صياغة خريطة العلاقات التشابكية بين هذه المجموعة ككل ..

تلك الخريطة المعلقة التي أسفرت في النهاية عن سقوط دول الفراع والحياة، وعن بقاء النسيون خاليساً أو شبه خال في نهاية الرواية.. وحتى نتعرف على أبعاد هذه الخريطة المعلقة علينا أن نتناول خيوطها خيطاً خيطاً.. ولتبدأ بعامر وجدى لنحل معرختيه المجهولين على هذا النسيون القريب وما يدور فيه .

(١) عامر وجدى

يسبأ الجزء الأول في الرواية ، واثنى يحكي لنا عامر وجدى بعين جارف الى الاسكندرية يطل طينسا منذ أول كلمة « الاسكندرية اخيرا . الاسكندرية قطر الندى. نغته السحابه الجليساد . مهيت الشراع الموصول بباء السماء . وللب الذكريات المبللة بالشهد والدموع » ليقدم لنا ليس فقط احساسه العميق بالاسكندرية وحنينه الى البلد الذي شهد ايام طفولته ، ولكن ايضا هلالا من الاهداءات التاريخية والرمزية التي ستسفر من بلية وجهها بعد قليل . عاد عامر وجدى الى الاسكندرية بعد ما تذكر له الدنيا بصورة غريبة .. لا زواج ولا أبناء ولا حتى عمل .. لا شيء سوى المصراع الطيف والبروستا .. عنه ذلك نأده الاسكندرية مسكته راسه وما هو يلي التذاد . فمن اى شيء تكشف له الاسكندرية اخيرا هاهي ماريانا تختار له العجزة رقم (١) لى الجراح العميد من البحر ، آخر حجرات النسيون ولكنها لا تقل فى شيء عن الحجرات المعلقة على البحر، مستوفية لحاجتها من الآلات والمقاييد المربعة ذات الطابع القديم، لا يعيها شيء الا ان جوها يسبح في مهب دالم (ص ١٢) .. ليس له اذن سوى هذه العجزة السابعة فى مهب الدلم بالرغم من ان بلية الحجرات المعلقة على البحر خالية والتي اقام فى كل منها صيفا او كثير فى زمن على .. ليس عليه الا ان يتبع فى هذه العجزة الأخيرة « يتذكر او يقرأ او يستسلم للتماس » (ص ١٢) فقد اعتزل الفصل المصطفى « وانطوت صفحة تاريخ بلا كلمة وداع ولا حيلة تكريم ولا حتى مقال من عصر الطائفة

(ص ١٦) .. ولكن من هو هذا العجوز الغريب الطعن فى السن والذى سيشهد كل أحداث النسيون ويحكيها لنا مقاربا بينها وبين الماضي كملامت له القارة ؟

ان عامر وجدى هذا هو الشخصية التي شاهدت معه هذا النسيون وعاصرت ميلاده .. لذلك فهو يقدم لنا ليس تاريخه لمصوب ولكن ايضا كل أحداث عصره الخاطلة .. عامر وجدى واحد من الوجوه التي عاشت أحداث عصر كثيرة بدءا من ثورة ١٩١٩ ورافق مجده ككاتب صحفى وحتى سنوات الانحياز التي عاشها سعد زقلول ، وشهد معنته عام ١٩٢٥ .. نفس العام الذى اضطرت فيه ماريانا الى فتح « مرامر » بعد ان قتل - الكابتن - حبيبها الأول والآخر فى ثورة ١٩١٩ ، وبعد ان اتى زوجها الثانى ملك البطارخ وصاحب قصر الإبراهيمية وانتحر . ولد فى عامر وجدى فى كل حجرة من حجرات النسيون - المعلقة على السحابة والينابيع - المعلقة على البحر صيفا .. وما هو الا بقصصيات العجزة السابعة فى مهب الدلم التي تروى من ظلو العجرات المائية . اختارها له ماريانا وكانها تتفكر لاثويتها وانزالها فى آخر النسيون بثانوته واتقوله ايان الفترة التي تدور فيها أحداث الرواية . صحيح انه كان احد الوجوه المهيبة التي تطل على زمن الرواية من الماضي .. وصحيح ايضا انه عاش حياة خاطلة عامرة بالمجد والفاطية .. الا انه يعيش الآن فى انتظار الزوال ، تأله العصرة احيانا على الأيام التي ضاعت وعلى الذكريات التي نوى ان يكتبها لكنه لم يفعل ، حتى وهت اليه وضعت الذكرة واصبحت القوة واصبحت كتابته من الاماني العسيرة والمستحيلة معا . فهو لا يملك الا سوى نكتة ميمرة من «محببة الشيخ على محمود وكربا أحمد وسيد درويش ومن حزب الامة ما اصبه فيه وما نأره منه » من الحزب الوطنى بعلمانه الخاطلة . والخلافا الحزبية التي نولقت فى حيداد بارد لا معنى له .

الاخوان الذين لم يفهم . والتسيويون الذين لم يفهم . الثورة ومزاجها امتصاصها للتغيرات السابقة . غراميان وشارع محمد على . موفله العنيد من الزواج . ذكريات لوقيلى لها ان تثبت ثلاث عجا » (ص ٢٢) ولا يرافقه فى النسيون من ماضيه ذلك سوى مرزوق بوجهه الكتيب . وباشنات الذكريات المتناثرة التي يستدعيها وجوده او نولقتها كحاياله. هذه الذكريات التي ما عاد له غيرهاى عزلة التي حكم عليه فيها ان يسبح الغناء الابرجيى الدائم الذى لا يفهمه. لقاء بلقة خير لفته ولا لاس فيه. والتي يتبنى فيها ما اخترع المخترون جهالا يبادل المتزولين الحديث والسمر فى هذه العزلة التي يرجو فيها « ان يكون الشعر من نقوده اخيل من غيره » (ص ٢٦) .. لا يجد سوى الذكريات التي تزيه من لغة حاصره الذى يعم الرواية ان تجسده فى اوضح صور . والتي يجسد فيها الغراء والسوى .. وجهها فى تقليب الزعيم له « يلقب الامة الخاطف » .. وفى موفله المتشدد من الجسوات الذين استسلموا لافراء حكومة اسماعيل صدقى فى مطلع الثلاثينات وخرجوا على الموفد تحت ضغط أزمة بنك التسليف الذى انشاء صدقى فى يوليو ١٩٢١ ووالذى جعل الخروج على الموفد عدوه الاكبر آنذاك شرطا لاستعادة الوفدين منه .. وجهها فى خروجه من الوفد بعد أزمة « فبراير ١٩٢٢ .. وفى تعديه للقوة وابمانه الصليب واجبه فى انقاذ الشعب «والشعوب تستيقظ بالكلمات » (ص ٢١٨) .. وفى كل هذه الاشياء العسيرة يجد السوى عندما تتألق عليه الوحدة فى العجزة الخالية بعد الثمانين .. لكن هذه السوى لا تثقب ابدا على احساسه العميق بالفتاد وعلى معاناته من المجهود فهو يمر عندما يعرف ان منصور قد قرأ مقالاته سرورا يدل على عمق احساسه بالزوال والتسيان والوجود (ص ١٥) .. ولا تثقب ابدا على ندمة لانه لم يظف كتابا . ومن لم فانه ينصح منصور باهى « احرص على النهاية على ان تترك كتابا والا نسيك الناس كما نسيوني » لم يبق من الذين

لم يبدوا أفكارهم الأسفراط «
(ص ١٦٠) .

عامر وجدى هذا بعد نفسه فجاء
وبعد الثمانين ، وسط خضم أحداث
عجيبة لادور له فيها سوى دور
المتفرج .. فبرغم اضطلاله بدوريات
بارز في الماضي فإن مجتمع ما يمسد
الثورة بعد نفسه في غير حاجة إليه .
بل يكاد يلفظه بعد أن عجز عن الشعور
على عبارة تصطبغ لراكب طائرة كما
قال له من « حينه الزمن الهائل لدرسيا
للتحرير » (ص ١٤) .. وهو برغم
ذلك مازال موجودا يحتل مكانه في
البنسبيون وإن كان مكانا ثانويا
وبشاره أيضا في بعض أحداثه ..
فهو الذى استقبل زهره ، هو أول
من استقبلها وحده في غياب الجميع
حتى ماريالا .. انشرح لها صدره لم
احس فيها بشيء منه وإرتاح لهذا
التمثال بينهما « لقد عاجزت مثلها
مع والدى من القسرية » واجبت
الزربة مثلها لكننى حسنت بالعيش
فيها . وعلقت نفسى كما تود أن تفعل .
ورويت مثلها بتهمة باطلة فقال الوام
اننى استقبلت اللؤلؤ ، ومثلها فتنتى
الحب والتعليم والثقافة والامل «
(ص ٦٩) .. وهو أيضا الذى وقف
بجانبها ، حديق طيبا وواسعا وظل
معاها حتى النهاية .. بل اننا نحس
به طوال الرواية يعارس معها نود من
الأبوه وإن كان في سن جدها .. وزهره
نحس به الآخرى بأنها ابنته ، بل هى
في الواقع ابنته بوجه من الوجوه .
ابنته بصلابتها وتمردا ورفضها لتزويج
ابنة الأجزاء التى قلتها الزمن فيه
فمن خلالها بشت تلك الأجزاء اننى
ما عاد في طاقة الجسد الذى تجاوز
الثمانين أن يحتملها .. وهى ليست
بعثا لهذه الأشياء فصعب بل هى
استعداد لها .. وكذا تكون هذه الأبد
هى الغاملة الوحيدة في حياة عامر
وجدى الذى يعيش سنوات الانزواء
معانها من الوحدة والجهود والتسليان
.. تمنيا أن يمن الله عليه بميتة
رفيقة وإن يمضت ذات يوم إذا يوم
ما جمع منصور مقالاته في كتاب ..
ولنتنقل الآن الى المعجز التقيى
الآخر .. الى طلبة مرزوق الموضوع
تحت الحراسة .

(٢) طلبة مرزوق

بالرغم من أنه يصغر عامر وجدى
ببشرين عاما ووجدى بعدة الى البنسبيون ،
فإنه يماثله في العمر ... وهذا هو
التمثال الوحيد بينهما ، فهما تقيان
في كل شيء مختلفان منذ الأزل بدءا
من الظاهر الخارجى . فهو قصير يدين
بينما عامر طويل نحيل . وهو لتفيد
لقديم للجزيوت بينما درس عامر في
الأزهر . وكان من المتمسكين الى
احزاب السراى بينما تنقل عامر بين
الاحزاب الوطنية . هو شديد الكراهية
لثورة وشديد العداء لها بينما يعجبها
عامر ويحس بأنه مهد لقدمها وإنها
امتصت حيرته ... هما إذن تقيان الى
كل شيء .. يقدمان الوجهين الأيسرى
والأيسر لمرحلة ما قبل الثورة . كاد
القول أنهما وجهي العملة القديمة
المتلاصقان ابدا المتضاربان دوما ..
نعرف منهما كل شيء تقريبا في وقت
واحد وفي القسم الأول من الرواية .
بل ونعرف كل شيء عن طلبة من خلال
عامر وجدى ومن خلال عامر وجدى
وحده . **فهما أول سلكى البنسبيون** ،
يل هما الوحيدان اللذان عرفاه من
قبل .. كان جديهم يظنن عليه معا .
وتقيان معا أحداثه دون مشاركة جدية
فيها . غير أن موقفهما من هذه الأحداث
مختلف بل ومتناقض . تتألفا برؤى
من تباين موقفهما القديمين .

فقد كان طلبة مرزوق من المتمسكين
لاحزاب السراى . وكان وكيل وزارة
الأوقاف ومن الأيمان الكثير . يملك
ألف فدان ويحب بالمال لعبا . يجمع
في قلبه بين حب الرسول على الطريقة
العمدانية وبين التذوب السامى
(ص ٢٤) وينشغل من سسمة على
الفيناينسات والهيمونات والروائع
والدهون (ص ٢٤) تلمذ في مدرسة
الجزيوت ولذلك نراه موقفا بالانتماء
الافرنجية التى تطيب عامر وجدى
وانتى تردد أصداؤها في البنسبيون
معظم الوقت . وكان عشيقا قديما
للرباثة وهى لهذا حفية به . تنسوه
مرارا بأنه كان معها القديم . وهو
يذكر بها الحب القديم عندما تنطق
به السيل بعد ما لم تعد له القامة في
الريف . وجو القاهرة يصر على إشعاره
بهبائه . عند ذلك فكر في مشيخته

القديمة ، قائلا « لقد غلبت زوجيا
في ثورة ومالها في ثورة أخرى ، وإن
لسوف يقرآن لنا واحدا » (ص ٢٤)
.. وهما يقرآن بالفعل هذا النص
الواحد .. ولكنه نحن الطفل والنتم
والغيبية . فما عادت في طائفتها
القسدة على الفعل ، أى فعل ..
وعندما يقرآن في تطبيق التزاوج
القديم الرامز للقائه العميق العالم بين
الاجنبى والجميل تكون النتيجة **الفسلا**
مزريا ومضحكا معا « (ص ٢٧٥) فما
مادت الغسوبة لسر في ركاب هذا
النوع من القساعات المعلوم عليها
صعبا ، بعد ما تفرقت الظروف بشكل
جلدى ، بالغيبية والفشل .. وهو
لهذا يحرف لعنه المتفرد تحت وطأة
احساس دائم بالزعم والكراهية لأنه
يعتقد أنه قد خسر أمواله تمنا لكثرة
عابرة . ومن لم فإنه يعيش في رعب
دائم من أن ترويعه عن نفسه أحيانا
بالكلام قد يودى به بعدما وضعه تحت
الحراسة أو تسبب في ذلك . ويعلم
بان يسمح له بالسفر الى الكويت إذ
يبدو أنه قد هرب إليها جزءا من ماله
الذى يؤمن بأن الاعتداء عليه إنما كان
اعتداء على كونه الله وسنته وحكمته
(ص ٢٦) .. ولذلك فإنه يحصل
نقمته على العاصم الى مسعد زقزل
الذى داب على إثارة الإح من الناس
والسلاطون على الملك ولماق الجماهير ،
فرعى في الأرض ببلدة خبيثة ما زالت
تتمو وتنسقم كسرطان لا علاج له ..
وحتى هذه النقمة التحويلية لا يصرح
بها الا عندما يحس بأنه في مأمن من
عيون الرقباء وأذانهم . اما في الضوء
فإن الربب الشديد يدفعه الى اللثام
على التسوية بالرغم من أنه يتعرض
لازمة وروايزم كلما سمع نداء على
أجرامات قتله . ولذلك تسهر كراهيته
نحسور بينا منذ اللحظة التى قال
فيها « اننى مقتنع بأن الثورة كانت
أرفق بأعدائها مما يجب » (ص ٥٢)
لتماق توجسه الشديد منه عندما علم
أن أخيه صابغ آمن كبير .. ولا يامن
جانب سرعان البحري بالرغم من
احترام سرعان وميجالته والتودد اليه
وبالرغم من اشتغاله - سرعان - عليه
عندما تود الى الثورة ونوه بمأثرا .
ذلك التسوية التماق الذى أكد ان

الإنسان برغم ابتكاراته ولتصناعاته ما زال غارقا حتى أذنيه في الحماقة والسفك ، بل انه يعتقد ان سرحان البحرى الى شعهم خطوة فقد انتلج بالثورة الى أقصى حد . ودعك من أسرة البحرى التى لم يسمع بها أحد .. فهو يفتس الأشخاص بمرقاة أسهم ولهذا لا تتخذ صلة طيبة بينه وبين أحد غير حسنى علام ، آخر المقود فى الطبقة اللاذبة التى ينتمى طلبة اليها .. وحتى زهرة ، لا تفلت من دائرة حقدك وكراهيته ، خاصة بعد ما فشل فى أن ينالها ولم يجد أمامه سوى تسويهاها والسرقة منها والتطيق الهزازى على أفعالها كلما حانت له الفرصة .

هكذا يعنى طلبة أيامه الأخيرة فى البنسيون . لا يفعل شيئا أكثر من أن يتسلى على أفعاله متشبثا ببقائه العازم بأنه ليس له ما يدعو أحد الى الانسحاب بالثورة .. يأكله الندم لتردد أمريكا فى الاستيلاء على العالم منما كانت تلك وحشما الفئسلة اللدبة . فما يتوق اليه هو أن تعلمنا أمريكا من طريق يمينيين معسولين (ص ٢٧٧) لكنه يحس باستمالة حلمه هذا وإن الأيام تباد دوما بين هذا الحلم والتحقق . ومن لم يحاول القرب الى الكوكب حيث تعيش هناك ابنته التى تزوجت من ابن أخيه الشرقى .. ابنته التى عادت لها حياة مغمورة بالثورة ، فلم تجد الا الكوكب ملجأ آخر تواصل فيه نمط الحياة التى أجهزت عليها الثورة .. وتنتهى به الرواية وهو على حافة الجنون ، لن ينلده منه الا أن تاج له فرصة الحرب الى الفردوس الموقت الذى يمنى أن يواصل فيه حياته القديمة الحكوم طيبا بالزوال .. ولنتنقل الآن الى مجوز البنسيون الثالثة قبل أن نطل عليه أجيال الشباب .

(٢) ماريانا

هى صاحبة البنسيون المعجوز وعشيقه طلبة مرلوق القديمة ، بل وعشيقة لكل الوجاه من أمثاله فى الماضي .. تقبض دائما تحت أمثال الطراد وكأنا تحمى بها ، وفى ظلمنا نمارس مساوماتها وهجرها . ويترغم من انها يونانية فاتها لا تمت لليونان

يلج الأصول القديمة ، فلم تر اليها مرة واحدة فى حياتها . بل لقد ولدت فى الاسكندرية . وهى تلكرنا بوجه الاسكندرية القديم ، ونلقها للبنسيون بنى بتاريخ الاسكندرية القديم من جهة ، وبالأصول القرية للاستغلال الراسمالى والمستغلين من جهة أخرى .. وهى عاقر برغم زواجها مرتين .. الاولى من كاتب تجلزي مات أبان ثورة ١٩١٩ ، قتلها طالب من الطبقة الذين تضمهم اليوم فى بنسيونها ، أما الثانية فلم ملك البطاوخ الذى أنسى ذات يوم فاتحه .. وألا كانت الثورة الاولى قد اخذت زوجها فان الثورة الثانية قد جردتها من ماله المخزون فى الأسهم . تلك الأموال التى ربحتها أبان الحرب العالمية الثانية عندما أصرت على البقاء فى الاسكندرية برغم غارات الألمان ، وحولت البنسيون الى مأخوذ لقباط الامبراطورية الشهوريين نابيلد والكرم .. وهى تعيش اليوم على دخلها من البنسيون وحده بعد أن تجاوزت الخامسة والسبعين .. تنسب بأذيال الماضي القديم الذى لا يرتد أبدا . وعندما تحاول استعادته لفة رأس المسكة تمسك بحقيقة وفشل ذريعين . لكنها تواصل الزهو القديم منما يقد حسنى علام الى البنسيون .. ويتهلل وجهها عندما تعرف بنبأه فدادية المنة وكأنا نتجاة لها (ص ٥١) .. ونجاة المنة حسنى نجاة لها بحق ، فهما وجهى معة واحدة - الاستغلال - زهران معا ويوزان معا .. ولهذا فهي تمامه دهاء قيادة .. ويدهاء القوادة ذات تعامل زهرة . فلما أن تبقى شربة وأما أن تعمل لخصامها (ص ٥٩) .. وهى تتصك بها بشدة حتى تحصل منها كل ألياف البنسيون . لكن منما ترى انها أصبحت البؤرة التى اشتعلت حولها التيران فى البنسيون ، وأصبحت الشخصية الرئيسية التى تدور حولها الأحداث ، تصر على أن تطردنا منه ، معتقدة انها بتخلصنا منها مستفيد للبنسيون همدوه القديم .. لكن ميهات .

أما مع منصور فاتها تمارس لعبة جديدة .. لعبة الاعتراف او تطيق اللات من طريق شغوى راويه له

تاريخها ، نساها المتحصنة ، أيام البشوات القديمة وأيام الحرب ، لم فترة الانحدار .. انها امرأة غريبة وسلية ومرهقة ، امرأة عند الزوال (ص ١٢٦) .. وهى فى حاجة ماسة الى هذه اللعبة لتحقق ذاتها ولو عن طريق شغوى بعدما إجهتها الظروف عن تحقيقها بالأسلوب الذى نهوا .. انها تثرثر كثيرا عن الماضي وتعيش فيه .. تستمرى العيش فيه حتى لا تصغر على الواقع المولم الذى تعياه .. فتستبث دوما بأذيال ماضى انصرم دونما رجعة ، تطلب سماع أغنية يونانية عن الحب فى سن الزواج .. ماما نساها وهى تجيب معددة الأرايا التى تنطقها فى العرس (ص ١١٧) .. تعلم بهذا العرس الذى ينتشله من وهاد الصياح والزوال ، ومنظرها وهى تستمع الى هذه الاغنية مفعضة العينين من الطرب منظر مؤثر حقا .. خلاصة مكية مسمكة لعب الحياة .. واى نمط من الحياة ذاك الذى تولى اليه .. انها تولى لذلك التمسك من الحياة الرخية البليدة دونها عمل ، واتى ما عاد لها وجود فى عصر الثورة . ومن لم فاتها تعيش مأساة الزوال والانحدار فى صمت . متحملة الآلام والكلى والسفك التى نهون الى جانب الآلام المستمرة داخلها بعد ما لم تعد الاسكندرية كما كانت فى الأيام الماضية فازالة ترى فى طرفاتها الآن (ص ١٧) .. وعندما يقول لها عامر وجنى يانه كان لا بد أن تصود الاسكندرية الى أهلها تلهف بعده « ولكننا نحن الذين خلقناها » .. هذا الوهم الذى يسيطر عليها بأنها خالقة الاسكندرية التى تنسك لها اليوم هو الذى يشعل النار فى داخلها ، تمنى هي الاخرى من مأساة السقوط والصياح التى يعور فى فاتها عشيقها المعجوز القديم طلبة مرلوق .. ولنتنقل الآن الى الشبان الاربعة الذين شاركو بغاطية فى صياغة أحداث الراية لتبدأ زهرة .. أول الوجوه الشابة التى اطلت على افق هذا البنسيون .

(٤) زهرة سلامة

هى الوجه النسائى الثانى والاخر الذى يطل على البنسيون اذا ما استثنينا الزوردين العابرين السريعين

لكل صليبه من البيرى وعليه الكرسيه .
وهي من احدى القرى القريبة من
الاسكندرية - الزيادة بحرة - فكل
سكان البنيون ليسوا من الاسكندرية
عرفت البنيون عبر زوارها المنتظمه
له بصحبه والدها الذي كان ياتي
للبنيون بالجبن والزبد والسمن
والدجاج . واليه لجأت عندما صافت
بها القرية حين اراد جدما أن يزورها
من عجزو ميسور . وقبل ذلك حاول
زوج اختها ، بعد وفاة والدها ، أن
ياكل ارضها لكنها زدت زوارها بنفسها .
وفي هذه المرة لم تستطع الوقوف في
وجه اصرار الجد فهرت الى الاسكندرية
.. وكان عامر وجدى اول من استقبلها
في البنيون ، فهو الوحيد - على
الصعيد الرملى - من بين المجازر
الثلاثة الجدير باستقبالها ، وكان لها
من البداية بمثابة الاب . ولذلك احبته
وافلست اليه بكل اسرارها ، وقبل
هو يكر دعوته لها بأن يحفظها الله
شوال الرواية :ـ

وبقسم زهرة دبت الحركة في
البنيون .. فورماها ومن اجلها
جاء سرحان ، وبعدده جاء حسنى
علام ثم منصور يامى ، وحولها ،
بصورة اى باخرى ، فارت شبكة
الصلاوات الغسقة بين كل زلزاله
البنيون .. ومن الوهلة الاولى
سنحس من شخصيتها القوية
وكلماتها المهددة الواضحة التى
لا تتألم احيانا مع كونها الشخصية
بان الرواية تعمل زهرة دلالات
رمزية عديدة ما تلبث أن نومي بها
بين غلظة واخرى كلما عنت لها
القرص ... ايمادات تصل في بعض
الاحيان الى حد الاصلاح « ولعلت
زهرة فقلت لتلى انها مثله الثور ،
الاولى ، ولذكرت كيف دمت لها
امامى مرة وكيف لعلنى صدق الدعاء
وحمامة البرى . » (ص ٢٢٥) ..
والرواية لا تتعارض فيها فحسب ،
ولكنها تجعلنا محبورا لاحداثها .
وتقود القارئ الى تحديد موقفه من
الشخصيات المختلفة طبقا لموقف هذه
الشخصيات منها .. وهي من الوجوه
الانفعالية تصلح لذلك ، لانها الغناة
المسكنة المظلومة المكسورة الجناح
المتحاجة للمعانة من تلك الطيور
الجارحة الثالثة للتلفاض طيها ..
لذلك فانها - الرواية - تتماخض مع

عامر وجدى لموقفه الابوى منها ،
وتحب منصور يامى لاحساسه الصيق
بها ، ومع كل من طبه مرزوق وحسنى
علام لزيارتها بها وظنونهما الرينة
ليها ، وتحتكر سرحان لتفريده بها
وخيلته لها وموقفه الجبان منها .

وقد يبدو من الوهلة الاولى ان هذا
الموقف ينتج بالرواية بعيدا من
الصدق الفنى والموضوعى معا . وان
الكاتب يجعل شخصية فلاحه حلوة
جائله اكثر مما تحتل ، لكن النقطة
الخاصة التى تتسق الرواية ككل قد
تسحب هذه الافكار الاولى - على
صعيدى كل من المهددة الظاهرة
المباشرة والبناء الفكرى الكامن وراء
جزئياتها - مستند أن موقف زهرة
والموقف منها مبرران الى حد ما .
فهى على الصعيد الاول تملك بلوة
شخصية متروكة العقل والسوق
معا . تتنزع ارضها من زوج اختها
لتزورها بنفسها . لم تنزع على ذلك
الزججه القاسية ولهرب الى المدينة .
زادها حين حدث ايهاا القديم لها
عن كل شيء فيها (ص ٥٧) ثم
تعدبرات عامر وجدى وتماجدوماداه
لذلك لها « فليطملك الله » . ومن
ثم فليس غريبا أن تلود عن سرحان
بماد يقل وصلاته . وليس غريبا
ايضا أن تقع في احابيل كلمات سرحان
البحرى المسولة وان تصون خلال
مغامرها معظافها .. اما على الصعيد
الآخر فان جذورها القوية التى جعلتها
من السقوطى التى نهبا هذا الثراء
بالدلالات .. تلك الفلاحة الطحونة
الجاهلة الحالة بالتنظيم والنظافة
والأمل ، والتى يبرر جمالها الرائق
تقوى الوديع ولع الجميع بها
فانهم طيها وديلة الشبان منهم
بها .. كل يفكر فيها بالطريقة التى
توافق مع رؤاه وتصوراته .. وحتى
باتع الجرائد محمود الجباس الرافى
في توسيع افاقه بشاره مطمئنا يولى ،
يتولى هو الآخر الى الاستيلاء طيها
لانها ادركت انها ستعود معه الى مثل
حياة القرية التى هربت منها (ص ٧١)
والتي صارت بمראה حتى لا تصود
ليها « ان ارجع ولودج الاموات » .
وتعمل زهرة في البنيون لتعيش
من عرق جبينها .. غلامته في الظاهر
لكنها تترعب في الواقع على عرشه ،

تلق عليه بالثقة كعبدان غير قابل
للكفر . هى الوحيدة التى تنجو من
عاسة السقوط والضياع التى لتهم
كل ساكنيه . وهى الوحيدة التى تخرج
في نهاية الرواية اكثر نصفا واكثر
قوة مما كانت عليه في بدايتها . وهى
الوحيدة التى - لم يضع وقتها سدى
فان من يعرف من لا يصلحون له فقد
عرف بطريقة سحرية الصالح للتشود ،
(ص ٢٧٩) .. هى الوحيدة التى تخرج
من البنيون اشد صلابة مما دخلته
واكثر وعيا . بعد استغلالها من كل
الصرعات التى تدارت حولها وانى
شاركت فيها . هى مدعشة وذكية
وقوية (ص ٤٠) جميلة ولكنها
خلف لو قبلة جديدة (ص ١١٠)
« في سن طالبة جامعية وكان ينبغي
أن تكون كذلك » كما يرى منصور
(ص ١٤١) اما سرحان البعير فانها
تذكره بموسم جنى القطن في قرنته
ويرماها « فلاحه بيضة من مبنها -
غريبة في بنيون - كالكلب الفسال
الذين في سبيده وراء صاحب » (ص
٢٠٦) .. انقضت قلبه من الوهلة
الاولى .. انقضت بعد أن على صليبه
بل قرنه منها . وعالقت الشهوة في
داخله الحب لتصب حولها الشبال
وبعد قليل احس الى الصنارة قد
لصبت فانقل وراها الى البنيون .
فاذرى الحب بينهما . لكنها ادركت
انه يتقرر اليها من فوق كالآخرين (ص
٢٣٠) فطردت ان تتعلم ، وواصلت
الدروس بهمة وعزيمة خارقة .. وولفت
أن تزوج به زوجها عريبا . بل لله
دانت على قلبها عندما علمت بقدمه
لها . وصفت في وجهه ولطمته عليه
بقوة مدهلة (ص ٢٥٥) بعد أن
عرفت ان مدرستها قد اختلقت منها .
ولم كل ذلك لم تقسطه ، بل
خرجت من هذه التجربة المنة وهى
مازالت مصرة على مواصلة تعليمها
عازمة على تحقيق ما تريد .. ان تتعلم
وتصل وتجد ابن الطلال الجدير بها .
فقايتها المشوثة هى المشوثة عليه كما
يقول عامر وجدى (ص ٢٧٤) وهو
موجود الآن في مكان ما ولعله يتبع
الطبعة المهددة المناسبة .. اما هى
فقد عرفت من لا يصلحون لها وبالتالي
فقد عرفت بطريقة سحرية الصالح
للتشود .. وتتركها الرواية بعد أن

انفجرتا الايام الاخيرة اكثر مما انفجرتا اعوام العمر جميعا .. تركها وهي عازمة على الرجل في الصباح ، فائلة بشفة انها ستكون احسن مما كانت هنا (ص ٢٧٨) وعامر وحيد بعيد الله على ذلك مؤكدا : ان انساك ما حبيت ابدا - فمن اجعلها عاني وحتى يراها بهذا التصح فليت حياته .. تركها الرواية بعد ان تأكدت من ان كل التهاجد التي قسمها البنسبون لا تصلح لها .. لا سرحان البحري ولا حسنى علام ولا حتى منصور باهي فقد رفضت الزواج منه عندما عرض عليها ذلك ، ورفضته بحزم .. لتواصل مزودة بهذه الطيرة التي اكتسبتها من المدينة فوق ما اكتسبته من القرية حياتها الجديدة .. ولنتنقل الآن الى التباين الثلاثة الذين تاتي كل منهم الى الاستيلاء على زهرة باسلوه الخاص .. ولنبدا باخر القنود في الطبقة الاجتماعية الداوية .. ثبدا بحسنى علام .

(٥) حسنى علام :

هو راوى القسم الثاني من الرواية بالرغم من وفوده الى البنسبون بعيد سرحان البحري الذي تأخر قسمه الى نهاية الرواية حتى يساهم توفيقا له في الانقسام الثلاثة الاولى على غير مصرعه في جذب انتباه القارىء ، وخلق درجة من التوتر في متابعة الأحداث .. وبهذا القسم الذى يرويه حسنى بتقديم ملامحه الداخلية بعد ان تعرفنا من قبل على أهم ملامحه الخارجية .. المالة لمدان والشروع الذى يرغب فى انشاؤه .. يبدأ هذا القسم منذ اللحظة الاولى في تجسيد تلك الانبعاثات القناعية التى تغطي سمار الضرب والقرق والاحساس بالضياع ... يبدأ في تجسيد ذلك من السطر الاول .. فريكيكو لا تلمنى .. وجه البحر اسود محتجئ بزوجة .. يتميز غيظا .. يغظم غيظه .. تسلطام امواجه فى احتشاق .. يغل بغضب ابدى لا متمسك له ... يغفرم بباطن معشوق باسراء الموت وانماياته .. (ص ٨٧) .. ليس ما يراه حسنى من شرفة سيسيل بهذه الصورة ووجه البحر ، ولكنها صورة لاعماله المتسطرة بالغضب والاختلال والاحساس بالضياع .. بعد

ان عرفته عرفت قريته الععقا ، ذات الصيون الزرق التى قررت ان تتشاور عريضا على ضوء التباين بقولها : غير متلف وثلاثة شعب على كف عريقت .. ورفضت عرضه عليها بالزواج فطارد صوابه .. ايقله حسدا الرضى على واقعه العنى ، ملقيا فى وجهه بذلك السؤال البسيط القريب .. ما لجة الارضى الآن ؟ ذلك السؤال الذى يحاول دون جدوى ان يجزعه بعيد لكنه ما يلبث ان يعود ملحا فى صورة جديدة .. فريكيكو .. لا تشغل بالك بانبياء ، تالعة .. الخطا اننى صادقت زما عدوا وانا احببه صديقا .. ولكن سعيد بعريتي .. لقد فذلت بي طبقتى الى الله ، والقارب يعيل الى القسوق .. ولكن سعيد بعريتي .. لولا ، عسفى لطبقة او وطن او واجب .. ولا اعرف عن ديني الا ان الله غفور رحيم .. (ص ١٠٩) .

هذا الكائن الغريب الذى فذلت به طبعته الى الوجود وهي تخرج بانفاسها الاخيرة لا يشعر بالولا ، لهذه الطبقة التى تظلم آخر انفسها بين يديه .. الى على حة تعبر منصور باهي جناح من النسر الهيفى .. لكنه جناح ما زال يرفرف ولا يخلو من قدرة على الطيران .. يرتطم هذا الجناح على الجسم الذى شاح ينغم على هذه الطبقة التى اتجنبت له لودة .. لم لا .. كى تؤدبكم وتفرمكم وتعرف انوكم فى التراب يا سبلالة الجوارى انوكم وهو قضا ، لاحيلة لى فيه ، (ص ٨٧) بل انه يعتزم ان يقطع اسبابه بهذه الطبقة نهائيا .. وان يبحث عن مشروع يستثمر فيه امواله بالاسكندرية عازما على ألا يعود لقطعا .. لا ليقيض قنودا او يبيع ارضا فلصاحب بذكرياتها الى الجعيم .. (ص ٩٦) .. فلا ولا ، عنده لهسد الطبقة .. ولا ولا ، عنده لوفن .. فهو يرى ان اغلب مواقفه الاثراء يقعون فى جهة ويعملون حساب جهة اخرى (ص ٨٩) .. ولا ولا ، عنده لواجب ، بل لا احساس لديه بالواجب اصلا .. منذ الطفولة الناعمة للدلة التى حرص عمه على ان يوفىها له لانه لم ير ابيه وتركه ابوه وهو فى السادسة .. ولم ينفعه زجر اخيه ولا تائبه المستمر

له على هروبه من المدرسة وفشله فيها .. لذلك فهو يكره سيرة الشهادات .. ويشعر باستعلاء فارس تركمانى بعيش بين رعاى .. صعلك الحف بفسهم .. نفس الحف الذى ينفخ سمته لتنتظي .. (ص ٩٩) .

وهو يحس احساسا عميقا بذيلة هذه الشحنة المؤشكة على الانطواء ، ولا يجد امامه من سبيل غير استفاد كل وجهها قبل ان تنظف .. فليزور ما يسليه بمراكز الانشاع الاصيلة ، ويعنى بها المواهب وبيوت القوادى ، معتبرا جميع النساء حريتها منتالا لراحته بعد ما رفضت مروت الزواج منه للفشل ان يبقى عازبا الى الابد لا يرتطم من جديد بلطفلة (لا) .. معتقدا انه ينفث عن غضبه الكظيم باغراقه التام فى الجنس واغراقه اللسان للدنيا ومن عليها .. تكن المال ما يلبث ان يزحف فوق هذه العلية ، فما اعصبي الاسكندرية فى عيني سيارة مجنونة .. يمر فيها كالهواء ، ولكنها القلبت الى علية سردين .. القليل يتبع التهاجر لى اصبر لمسى ولكن لا شى .. يهتف لى الاطلاق .. ورغم ان السعدا لتزين كل يوم برحاء ، والطقس كالبهلوان لا يمكن التنبؤ بعركته التالية ، والتسا .. يقبلان فى اللون لا حصر لها .. فلا تنى .. يعتد على الاطلاق .. السكون فى العلية قد مات وما هذه الحركات الا الانتفاضات الاخيرة التى تند عن الجنة قبل السكون الايدى ، (ص ١٢٢) .. يرغم كل هذه الفزوات النشالية الفاعرة على مواخير الدعاة بالاحلقة الوت والفسياع .. ويهر الوقت دون خطوة جديده يطوقها تحديق مشروعة .. يرغم الحاج ماروانا عليه فى شراء ملهى (السمرار) .. فلا جانب يفسلون اعالمهم ويرحلون وعليسه ان يرت بصورة او باخرى فلولهم التهاجرة .. وهو بالتفصل يوث أحد هذه الانشاد .. عندما يشتري الجنودا بعد ان تؤكد له صفيه انه ملهى ممتاز .. صليفه مضمون وبقية العام مضمونة كذلك بفضل الليبيين الذين يفسلون اليه محملين بنقود البترول .. وينتقل من البنسبون للامانة مع هذه البنى التى ولها عن سرحان البحري .. ينتقل

للإقامة معها بعد أن اشترى الجنود،
واحس بأن معالم الطريق قد وضعت
أمامه فلا يمضي يموت سرعان - فليمت
من يموت وليمت من يعيش - لكل
ما يهجه أن يحيى ليسلة جنونية حتى
الصباح في آخر يوم في السنة -
فلينش هذه الليلة الجنونية الطويلة
قبل أن تهبط لظلمة ربيع طيغ ببدالة
الشعلة الموشكة على الإنقاذ .

وبنا على هذه الحياة تتحدد خريطة
علاقاته في البنيويين - ومن لم نجد أن
أواصر العلاقة لا تقوم إلا بينه وبين
طلبة مرزوق الذي يمر دائما على
تسميته بطلبة بك ... فهو الشفهي
الوحيد الذي يشير له حيا واستمرارا -
وهو يقوم أمام عينيه كتمثال أرى
للكل قديم حالت كونه وولي زمانه ،
ولكنه يحتفظ بكافة مزاياه الذاتية «
(ص ١١٨) ... أما بطلية شفهي
البنيويين فلا تقوم بينه وبين أي منهم
علاقة تذكر ... اللهم سوى احترام
ماويانا الزائد له ولظلالها أيام - وهي
في الحقيقة لا تحترمه هي بل تحترم
فيه ماله وطبقته وتريد مشاركتها
مشروعة ... وهو يبادلها أيضا عدا
الاحترام ولكنه يطرأ بصلتها على
العالم ... أما زهرة فقد حسب أنها
ستقع في غرامه منذ أول نظرة ، ولذلك
طار صوابه عندما لم تستجب لدعاياته
التي تحولت إلى توسلات ما لبثت أن
رفضت أيضا بإزداء واضح ، فاستعلت
أصغاره بالليل - في سرائ عالم بظلمة
عشرات من أمثاله إلا لتعلم ؟ أم
تربح تربح لغفني دون الكفاية يابوت
الجاموسة - (ص ١٠٣) ... ولا يلتفت
عالم وجدني من هذه الكراهية الواقع
أثني لا أحب لسلوون المسافة -
وهيئات أن أوفق على غير ما دعت
أصبح على وجهه - (ص ١١٦) ...
وهو يكره متشور أيضا برغم علم
احتلاكهما معا - ولا عيب أن يكون
هذا هو نفس موقف طلبه مرزوق
- شهادة عالية جديدة - وسيم دقيق
ولكنه خلو من الرجولة وهو أيضا من
الرعاع المقتولين وفي تنطه مايفرى
ملكه ، لذلك لهما يتبادلان كراهية
صامتة - فحسني يحتكر انطواء
وغروره وانولته - وما يحل به نفسه

من أحب قاعري رخيص وقد سمعته
مرة في الراديو فهاته صوته الكلاب
مثله والذي تحببه «نادرا عن فارس
غريب (ص ١٢٥) ... أما سرخفي
لأنه يكرهه من أول يوم ... قد
تهبط كراهيته له لدرجة الصفر في
الوقاات التي يفتح لي فيها قلبه لطبوع
على الألفة والمباشرة ، ولكن سرعان
ما يرجع الحال إلى أصله - ولا دخل
لزهره في هذه الكراهية فهي اتفه من
أن تجعلني أكره أو أحب النسا -
ربما لصراحتة الصماء أحيانا - وربما
لأصراره على الإشادة بالثورة المناسبة
ولغير مناسبة - لذلك كثيرا ماأرغمني
على مجاراةه ولو بالسكوت - (ص
١٢٠) -

وهو لهذا يعيش في شبه عزلة
قابعة في مثله الاختياري بيناته العلم
ورأيه الكبير المتلخ وتربيه على كرسبه
كانه حاكم ... أجل حاكم ولكن بلا
ولاية وبلا محتوى ... نشأ بلا رقيب
حقيقي فاجتأه اللهو ، وما هو بدرك
اليوم ، وماغرا ، أن الزمن سجدو
وليس بالصدق الذي توحيه - فيندفع
في عهد الجنون بلا حدود - محذولا
أحياء يوم غلبت تلك الفكر هارون
الركب ، لكن عصر الرشيد القلي -
وما هي الصلة لتكرار أماته ... غير
متقف وثالثة فذل على كاف عريت ...
فيكر صوابه ... يسقط من علياته
سطحا - مائلا من فضاء التنس -
متوهجا بأن الجميع يصطون علما بجعله
وقبله ورفض مرثته ... فيقبل
ينحد وينحد وينحد مثلا التني
بشرة سبغة من الانبلااة التافهة في
لزمة للتكررة - فريكو ... لالتمني ،
... والعقيقة لا أن أحد يلومني على
الانقلاب - لطفه الأليم هو الذي قلب
به إلى الوجود بعد ما شاخ التمر وكف
عن التخليق ... ولذلك لما عاد يصلح
للحياة في البنيويين ، فيهرب إلى
سرايب الليل حيث تعيش الخفافيش
التي يغطها الضوء ... وتنتقل الآن
إلى متشور باهي -
(٢) متشور باهي :
إذا كانت مائة حسني عالم وليته
قلبي طبقته كه إلى الوجود والفساد
موشك على الفرق ، فإن مائة متشور

باهي تابعة من داخله ... من أحاسه
العريق بالقطف ومن عجز أراذله عن
الارتفاع إلى مستوى وعيه - هذا العجز
الذي يدور حياته والذي يظل علينا
منذ الكلمات الأولى للنفس إلى يرويه
- قضى على بالسجن في الاسكندرية
وبأن أمضى العمر في انتقال الأطار -
ومائة متشور تلك وليته الصلة
بمائة صادر في (الطريق) وعصر
في (الشحاذ) وأني في (ثرة
فوق النيل) - فهي من نفس الجنس
الذي تنتمي إليه مشكلات هؤلاء
الابغال - ولذلك فلما تستند في داخله
بصورة مستورة فيحس بأن العالم يجري
مع الهواء ولعله يصدر أصلا من داخله -
وهو بالليل يصعد من داخله الذي
تبعثق في كل أرجائه رائحة الطن
المبيثة - والذي تطرم فيه عشرات
الربيات والأفكار يقتلها التردد الطويل
بين الاندفاع والاحجام ، والاستسلام
للواقع الذي يرفضه فلا يجد بدا من
انتحال الأفكار والمخاتات من الاحساس
بالتهم والتعرق والهباع الذي يعيش
متشور في جميعه طوال الأيام التي
يضيها في البنيويين - لا تطلب منه
تلك المعاولات الصالحة التسمية بالصاد
الظولي لتبرير فسقه وعجزه معا -
فتحت وقاة على الكبرياء يحاول أن
يلتجئ لنفسه بأنه لم يستمر في كفايه
القديم لأنه كدس الإيمان به - ويختلف
هذا التبرير من الآله لكتها توسوس
كبحر قديم ما يلبث أن ينطهر كلما
هاجت أحران الماضي القديم - هذا
البحر الذي يسقط من جديد فيكتوي
متشور بترانه طوال فترة الامت في
البنيويين - والذي تمتد جذوره إلى
الفترة التي كان فيها طالبا بجامعة
القاهرة - في هذه الفترة عرف أستاذه
عسوى - وعرف معه « بيان من
الأفكار راسخ الاساس - صراعات
طبقية - أحلام دموية - كتب
وتبصبات - وفي هذه الفترة أيضا
عرف دريه - أحياء وأحبته ولكنه
ضبط أمام حب فوزي لها - تليمن
أراذله لم ترتفع أبدا إلى مستوى
هذا اليقين - وفجأة انتزعه أحسوه
الأكبر - وهو شارب أم كبير - من

هذا الجو عنوة ، ولا كلمه - سالتك من الوكر - ألم تسرع بأصمك الى القبر ؟ ستهبط الى الاسكندرية وكو اضطرت الى اخذك بالقوة ، فلانك غر جامل . ماذا تصبهم ؟ ايضالا ؟ هه ؟ اني اعرفهم خيرا منك ، ستهبط متى طوعا او كرها . .. ينتزع اخوه من هذا الجو عنوة . ويصحبهم الى الاسكندرية حتى يكمل دراسته بها لم يعمل مديرا بإذاعة الاسكندرية - ويقدم بها برنامج «أجبال من التوت» معللا الناس بأنه ما عاد يؤمن بهذه الأفكار القديمة .

لكن ما هو الاخ الاكبر ينتقل الى القاهرة ، فيقتل منصور سبوتسيف - للامانة في بنسبون (مع انا) لافنا آخر الحجرات الثلاث المعلقة على البحر. وما هو الثاني ينتظر أمامه من جديد ذات صباح في صورة خير صليبي على سمعه هيمسا القبيح على أصحابك اس - .. تظبه كلمات لرجة تنني على حكمة أخيه ، فتمت الحكم أخيه - ويستقبل هذا الثاني بفرية واحدة يعيش منصور من جديد في قلب دوامته وبين ذبونه البالية .. يهرج على سماعة الجيسر الى القاهرة ، ويذهب الى منزل فوزي حيث تستليه زوجته دمية ، فيعرف منها أنه قد فليس عليهم جميعا ، وانها أصبحت وحيدة بلا مورد ، فقد كان فوزي استلذا مساعدا بكلية الاقتصاد ولكن بلا مدخرات .. وكان لا بد مما ليس منه بد فقوم الثاني دفعة واحدة حول الجو القبيح الذي تسبح فيه الحجرة - واجتاحتها الطلائع القديمة وهو يدها ما يحاولانه اللسان في المودة بعد ما انتزع اخوه من بينهم عنوة ... حيث قيل وقتها أنه يسمى للعودة ليعمل جيتالاحيه، وياوت المعاولات بالفلش.. وما هو الآن يتكوى بثران الاحساس بأنه كان يجب أن يكون معهم .. ولكنها تقول له بعز أن لا جوى من تطرب نفسه فيصرف مستزما أن يعاود زيارتها من جديد . وفي الليلة نفسها تأليفه فكرة كتابة برنامج عن (تاريخ الطيانه في مصر) ... وفي هذه الليلة ايضا انضمت في اعناله الصورة الرئيسية لكونات صدايه ..

ان تؤمن وان تعمل فهذا هو التسل الاثلي . الا تؤمن لذلك طريق آخر اسمه الضياح . وان تؤمن وتجزعن العمل فهذا هو الجعيم . (ص ١٦٧) . وطول فترة اقامت في البنسيون يعيش في جعيم هذا الصيغ الرهيب الذي تقصر فيه الازادة عن الارتفاع الى مستوى الوعي .. هذا القصور الذي انقذه في الثاني حبه القديم لندريه ، يل حبهما المشترك معا ، فلو ازلت ابدته الى مستوى وعيه ساعتها ولطاح فوزي لاقتبلت حياته وأسا على عجب. وكو ازلت ابدته الى مستوى وعيه عندما حاول اخوه أن ينتزعه من جو القاهرة والفتاها ، وفعل ما يستوجب وعيه الذي تلجس عبر تلك العرقة الفاضية . انك تلقى على الى الابد . لتفرت صورة حياله كلية .. لكن عجزه تركه سادرا في ضياح ما ليث ان استحال الى جعيم .. وها هو اليوم لا يتكاد يتصور عن الاحساس بالذنب الذي يسيطر على حياله منذ قر في نفسه أنه هو الذي أسرع ياه الى القبر .. ذلك الاحساس الجهنمي الذي ينتفي على إلياس ، وإلياس يدفع للتهود لأن يداوى القريبياء بالاء .. ومن هنا يجد نفسه متدحفا في تيار من الضفائف التي لم تجر له في بال ، فتهتف بدمية - اني احبك كما احببتك في زماننا الاول - وكما تصفها للملحاة ، يعمل النفس بأنه سيجد في الرسائل شجاعة اكثر . حتى هذه اللحظة لم يكن متشها لذلك الصراع الذي يتلاطم في باطنه الى ما يجري في البنسيون .. كان والذي دفع منصور ياه الى وصفه بعيش فيه بجسمه فقط - يشغله من به - ييسو متصفا بلذاته فوق ما يتصور العقل . (ص ٢٢٦) حتى استيقظ فجأة على اصوات العرقة الاولى التي دارت في البنسيون بين صليبه يركات وكل من سرحان وزهره .. وعرف بتفاصيل القصة فوجد نفسه يهتف « الطيانه هي الطيانه على أي حال » .. ووقع القبول من مسحه بولغا غريبا لطاها ، وجد له في فيه طعم السم وعوالبه ، ففتح على سرحان لمن حلقه على نفسه ولتله الاسلمة

(ص ١٦٧) .. ومن هذه اللحظة بدأ متابعه تصرفات سرحان .. واخذ يصب عليه كراهيته لنفسه ، وغيبته بالغلط الذي يعيش فيه . اذ وجد فيه بدلا تعويقيا لتلته على نفسه ولاحاسه الرضي بالذنب . وبدات تنمو كراهيته لسرحان بموازاة تنمائه في الضفائف مع دويه . فلو ان انه علق جزءا كبيرا من عائلته على سرحان البعير ، لما استطاع ان يعطي في الشقوق حتى اخره .. وبدات الكراهية تستمر - يتدحفا لهاضله الشديد مع زهره التي يرى أنها في سن فتاة جامعية وكان يجب أن تكون كذلك . واضطابه باعتزامها التعليم ، بقوة ابدتها وقتها بنفسها وتسميها الراسخ على فعل ما تعتقد ، ذلك لأن الصمود يذكر باليهود والقسوى بالصف . والبراة بالطن . والامل باليكس . وللمرة الثانية لم اجد من اصب عليه جام نفسي الا شخصية سرحان البعير . (ص ١٦٨)

وتكررت لقاءاته بدمية في حديقة الحيوان - كالزمن الماضي - ولتحت شجرة الكافور في كازينو الشاطئ ... جاءت هربا من أن تبقى وحيدة مع وسائله التي أرسلها بعد زعمائها بأربع سنوات وتلخص لا وجود له ، ولكنه يؤكد لها أن هذه الرسائل تتضمن اشياء تتجاوز بطبيعه الزمان والمكان .. وهو صيف وتعيش ، فهو لي رأى الآخرين جاسوس راي رأى نفسه خائن .. ما هي لعبة الاعتراف تؤني لغارها .. ويلبس حديثه ذلك وترا حساسا في امصلاها . فهي الاخسرى يمزقها خلاصها الزائب . وتعتقد أنها خالنة منذ قديم الزمان .. خالنة بسكونها على حب فوزي بينما كانت تحب منصور .. خالنة بالاحاسها الزائف له .. ما هي يبرون السقوط وفلسفاته ، ومن ثم يتدهوران معا باكثر مما تصورت كما تعترف هي (ص ١٧٠) خاصة وقد وجد منصور في امصلاه بعد ما احس بأنه جوهري ماساتها أنهما يتمزقان بلا سسجب حقيقي . رغبة طافية تدله الى الحضيض كائنا الطيحي غاية متشودة تطلب لذتها . او كائنا الجعيم أصمهدف

الإنسان النهم إلى السعادة « (ص ١٧٠) .. فاندفعوا بها حتى زكمت رائحة السعداء .. واندفعوا إلى الألفوف .. وحتى وصالت تلك الرائحة إلى الخائب خلف الأسوار فأرسل إلى زوجته يحضنها الصغرى لتتصرف في استقبالها كما تشاء .

عندئذ انظر الجرح .. فهاهو الطلاق الذي علق عليه كل شيء ، يأتيها وحده .. ليفسح في جديد فوق الحافة الحرجة الجمجمة ، طبعه أن يتخذ قرارا فالحلم يستأنف كينبر إلى عالم الحقيقة ، ولكنه غير سعيد .. يجب أن يكون صريحا مع نفسه ، بل أبعد ما يكون عن السعادة ! أنى فاق وخائف .. وليس ما يرى شعور بالثمن أو العجز .. أنه ملتصق بذاتي دون غيره .. لمسكى المصطفى .. وإذا لم أكن في موقف دفاع عن سعادتني فلي أوقف أكون ؟ .. وبلغ الخوف والقلق إلى مبلغا لم أعد أكره منه لموافقها أو حتى مجاملتها .. افقت من سحرها لأن امرأة سكنت رأسي .. تعرت من سيهرتها .. وارتفعت في باطنى القلق المضطرب المدهور موجة سوداء ، من النور والتمرد والقسوة .. لم أجد لذلك تفسيراً إلا يكن الجنون نفسه .. فقلت بهدوء مخيف .. دونه .. لا تغلبى هيته الكريمة « (ص ١٨٧) .. عندئذ جعلت في وجه ذائلة غير مصدقة تسمية غامضة .. زلزلتها الكلمات فطلبت تفسيراً .. لكنه ليس لديه ما يقوله سوى أنه يكره نفسه ، وعليها ألا تتربص من رجل يكره نفسه .. فقد استيقظ تحت وطأة اللامع إلى غرقه في بشاعة الضيافة حتى الأذن فكره نفسه .. ولم يبق عنه في غلظة الفراق الأخيرة بعد أن تركته تسمية غامضة .. أن ذلك الكائن الغلغلي الملهور الذي يختفى في تيار السابلية هو حبه الأول وربما الأخير في هذه الدنيا .. وباغتأفها هو إلى الحضيض .. (ص ١٨٩) .. وثبت وطأة الاحساس الغريب بالذنب والضيافة والرغبة في التعويض والانتقام من الذات ما .. يعرض على زهرة الزواج منحه بعد تفكك سرحان عنها .. يعرض عليها الأمر بالخلع وجدي ، لكنها لا تستطيع أن تقبله .

وتنصحه بالعودة إلى قناته ، فترد من جديد إلى فراخ .. إلى دوامة السقوط والضياع .

وهو يمس سقوطه ذلك .. يعينه ويحاول أن يقهره لكن دونما جدوى .. يحاول أن يقتله في شخص سرحان البحري الذي قال لنفسه الويل له إذا غمر بها .. وتلكه بقته ذكره غريبة أو رغبة متصورة .. وهي أن يغمر بها كينزل به القصاب الذي يستحقه « (ص ١٧٦) » .. وها هو يغمر بها فلا .. على صعيد الأصل واليدل ما .. ليبقى .. على وجهه وجه كل وفد وكل خائن « (ص ١٨٤) » .. ويستكن في عراك عفيف .. لكن العراك وحده لا يشفي غليله .. فهو منفص في حمة هذا العراك منذ أمه طويل دونما جدوى .. لذلك فانه يريد أن يقتله .. لأنه موثق من أنه الجريمة السامة التي قد يتدفق بها .. لهذا فطيف المام مراسيم قتله يداعبه في أحلام يقظته ، ويقول لهذا الطيف اللعين : « ليس من أجل زهره .. ليس من أجل زهره فقط .. أنا لم ؟ لا حيلة لي إلا بقتلك .. » وينسوه الطيف : وكذلك ستنزل أيضا .. أسس ؟ .. فحتاجه شعور الهاجر الذي ووع المدينة بكافة همومها .. لم بهذا السعور وثيق من سروره الإحراج عليه فقتله « (ص ١٩٧) » .. لكنه لا يقتله إلا في الحلم فقط .. فعند تنفيذ الجريمة الحقيقية يجد أنه قد نسى الكائن الذي قرر أن يعزبه عليه .. نسيه في البنيون فتضاعف غضبه على نفسه ، وعلى السرحان .. سرحان .. النعم فبببوية لا يستحقها .. وجن جنونه فانها على بغيرف العلاء في شتى أطرافه حتى أطروح غضبه وحياله .. وترجع إلى السياج وهو ينتزع من الأعياء مرددا : « لقد قضيت عليه .. » لكنه في الواقع لم يرض عليه .. ولا حتى استكاف أن يقدم للمحكمة مبررا جديا لرغبته في قتله .

إن منصور .. كما يقول عامر وجدى سحني رائج ولكنه يعانى بدء خيما وعليه أن يبرأ منه « (ص ٢٧٨) » وهو حقا يعانى من هذا العجز الضال ..

وسماته من هذا الداء هي التردد له إلى حب زهرة التي عثر فيها على الثقة وقود الآداة معا .. فوضوح لماياتها يرأفها عظيم لثقتها في نفسها وفي قدرتها على تحقيق حلمها .. فأتى لها الوجه الناقص لنفسه ومن لم يعثرها ويعرض عليها الزواج بعيدة في لحظة انهياره عقب عجزه عن الاستمرار في علاقته مع دوية بعد ثلاث فوزي لها .. وهو يدرك هنا جيدا لأنه يعرف .. أن الحياة لا تجود بنفسها إلا للأفكاد .. « (ص ١٨٠) » .. وأنه صيف ممثل .. بالاحساس بالذنب والضيافة .. وتركه الزواجة وهو يعانى من هذا الاحساس الذي حاول بهدوء جنونية أن يفتك به ولكنه .. سلى .. تركه يصارع السقوط والضياع بسد ما مجزأ إرادته عن الارتقاء إلى مستوى وعيه .. بعدما فشلت في أن يكون كذا للزواج يزهره أو العصبول على احترامها الطيفي .. فلو سلبت الضوء ، أمام عينها على حقيقة لا فاز بلغ احتكاكها .. ولتنتقل الآن إلى آخر الشباب .. إلى الشاب القليل المتحرر سرحان

١/٤ - سرحان البحري

إذا كانت عاسة منصور باهى تربيت بوشائج عديدة بأبطال روايات نجيب محفوظ الأخيرة فإن مأساة البرجوازي الصغير الذى تصفه ولغته في التسلق والحصول على مزايا الطبقة العليا .. هي مأساة محبوب عبيد الدائم « في القاهرة الجديدة » وحبيده في « زقاق السلق » وحسين في « بداية ونهاية » .. هي نفس مأساة هؤلاء الأبطال القدامى ولكنها الطبيعة الجديدة من هذه المأساة .. آخر طبعة منها .. طبعة الستينيات بعلامتها الخاصة وسماتها العزبة .. لانها تقدم لنا صورة الانتهازى الذى حاول أن يستغل الثورة العربية وأن يتسلق في غلطة منها على حسابها .. سرحان البحري كان عضواً بهيئة التحرير لم الاتحاد القومى وهو اليوم عضو لجدا العشرى بالاتحاد الاشتراكي .. وعضو مجلس الآداة المنتخب عن الموظف والمتطلع حل مشكلات العمال .. ولكنه برغم كل ذلك يشترك مع زميله ،

التي لا يفرق بين السوفد والتسادى
الاجل ، المهتمس على بكر في محاولة
سرقة لودي من السؤل بيصانه في
السوق السوداء . منتعلما ان مال
الشركة التي يعمل فيها - وهي من
شركات القشاع الصام - مال بلا
صاحب .. ويدبر خطة السرقة في
نفس الوقت الذي يذهب فيه الى لكر
العام للاتحاد الاشتراكي لسماع غافرة
عن السوق السوداء . فشعاره « اريد
ان اعيد واستعيد » (ص ٢٢٢) .

تحت هذا الشعار رافق صليبه
بركات زمتا .. عاشا حياة مشتركة
عدا يضي الجماعات التي كانت تنفعه
يها في المناسبات والتي يحزن - لفرقه
الخاصة - عن ردها .. لا يهم فقيره
آخرون يستغلون عبقثياتهم استغلالا
فاحشا .. ومن اجل هذا استعاره ايضا
تملق عليه مرزوق وحسنى علام ،
ابنى الطبقة التي يعلم بان برتهما
بظرفه ما (ص ٢١٧) ومن اجله
ايضا يخامر بالاشتراف في عيليسرقة
الفلز لانه لا قيمة للحياة لديه بلا
ليللا او سيادة او امرأة (ص ٢٠٧) .
ولان الاسعار ترتفع والفرقيات تنطفي
والعمر يجري (ص ٢٠٩) يواظق
على الاشتراك في هسله العميلة دون
مقاومة تذكر ، فمقاومته العنيفة
كانت له الهزات منذ زمن بعيد .
(ص ٢٠٩) فهو منذ اللحظة الاولى
في القسم الذي يرويه يتصرف تواقا
الى هذه الحياة الرخيعة المنعمة . اول
كلمة في هذا القسم هي « هاي لايف » .
ومن اجل هذه الهاي لايف التي
يعلم بها بضمي بكل شي . صليبه
اولا ثم بزهره بعد ذلك . فما عرف
الاخلاص ولا ارقته يوما عادات
الضمير .. كل ما يقوده في العجاة
قرنا استثمار حساسان للمنفعة ..
فرنان واضعان في جلا . يدفع عليه
مرزوق الى التاكيد على انه « اولد ذكي
.. وماتحت البداية الا مجنون بالترف » .
(ص ١٠٨) يؤكد ذلك لانه يحس
من الوهلة الاولى بانه احد ابتاء الفاة
التي يتعارك وحوشها على اشلائهم هو
وحسنى علام وكل أبناء طبقتهم ..
وبهذا النهج النقي عاش كل حياته

.. وعند ايام التلمذة بالجامعة عندما
كان عضوا بلجنة الطلبة الوفدين ..
لم يكن وفديا مخلصا كما يقرزيمه
الوفاي للتصعب رانت امين .. وهو
لهذا يشك في اخلاصه للاستشراكية
منذ الوهلة الاولى بل انه يحترف
بنفسه . لم اكن اهتم في اعمالي
بالسياسة رغم نشاطي الوفور فيها .
(ص ٢٥١) لهذا التشتا بالوفور
ليس الا مجرد محاولة لامتلاك بعض
الملاطيج التي قد تنود الى هسله
« الهاي لايف » البتلة .

قلت ان كل ما يقوده في الحياة
قرنا استثمار حساسان للمنفعة ..
لهذا فانه يند الى البنسيون سعييا
وراء . شهوة كالتى سالت الى صليبه
في الجنواظ « (ص ٢١٥) .. وراء
زهرة ياتي البنسيون بعد ان تاكيد
من ان العاترة قد نشتبت .. وفيه
يتطلع الى التعرف بتزيمه الجديدين
حسنى علام ومتصور باهي . بفرزة
لا تنى عن الانتار عن الحاروق والصحاب
.. ودائما تنظر الى الوجه الجديد
بعين صياح . (ص ٢٢٦) .. وعندما
يبادل عليه مرزوق حديثا عاديا لامتى
له يصرخ عليه الوقت على احتفره
ومعاملته والتودد اليه .. الى كل
شي ، ينظر بهذه العين المتكلمة الى كل
الشيء الرئاسية في تطبيق الحياة
الرخيعة المنعمة بالليللا والسيادة والفرقة
.. لذلك فهو يطار من ان ينحرف
مع حب زهرة الى الهاربة فيفرز قديمه
في العاترة راما ينقله الى الوراء ..
ويرفض الزواج منها لانه يرى ان
الزواج مؤسسة .. شركة كالشركة
التي اعمل بها . له لوائح ومؤهلات
واجراءات . اذا لم يرض من ناحية
الاسرة درجة لما جواه ؟ اذا لم تكن
العروس موظفة على الاقل فكيف التاج
بيتا جديدا يستحق هسله الاسم في
زماننا الصير ذاك ؟ .. اما مرجع
تعاثي فهو اتنى احببت فتاة غسح
مستولية لشروط الزواج . ولو قيلت
جنى بلا قييد فصيت في سبيلها
بالزواج الذي احن اليه منذ البلوغ .
(ص ٢٢٨) .. وهي ترفض هسله
الحب الرئيب العارى من القيود لانها
تاي ان يجعل منها امرأة مثل صليبه

.. فيوفن من انها لن يتلاها أبدا
« هي تعبه ولكنها ترفض التسليم
بلا قيد . وهو يعبها ولكنه يرفض
القيد . ولا هذا ولا ذاك بالحبيب الحقيقي
الذي تنصبي عنده الارادة والعلل »
(ص ٢٤٦) .. وهو لذلك ، وشقة
لنهبه الاتي ، يزن مدرستها بفصل
بارد . قبلت الرئب والسردوس
الصومية ، وتذكرت في ذات الوقت
ياسي التزاي من زهرة . وفي اسرتها
عشرت على الحراء جديد وهو ملكية
والديها لعارة متوسطة بكرموز .
(ص ٢٤٤) ثم ينتهي الفصل على
القلب ، ولا يبقى الا اعلان الطلبة .

وفجأة تتحل كل للصاعد التي
اعدها . تنهار كلها قبل ان يصعد
.. في أحدها في السلم الاجتماعي ..
يتسلم مصعد الزواج بعد لودة زهره
ومنالشتا كليمه وأعلان الصباب ..
ثم ينهار مصعد الثراء عندما انه امه
بعدما تنكشف السرقة ، ويقع السائق
في ايدي البوليس ويعترف بكل شي ..
ورايه هذه الاحبار المنعمة وهو تحت
وظف الفحص ، فيطلب من البارمان
فوس العاتلة يقطع به شرياله ويتنصر
.. ينتصر في نفس الليلة التي غادر
فيها بنسيون (ص ٢٤٤) الى بنسيون
مع منصور بعد ان اعلن لدره زهره
سافرا .. ينتصر بعد ان تنهار فيجاة
كل للصاعد التي حلم بان تنقله الى
الحياة الرخيعة المنعمة بالليللا والسيادة
والرارة .. تنهار كاشفة عن سوء
عميقة تفتح فاعا لتبتليسه . فيؤثر
الانتصار على ظلام هذه الهوة العميقة
التي لا يعرف لها قرارا .. وبانتهاذه
يموت بصمى الاصل الشاحب في وجود
عريس كلف ، زهره من بين سكران
البنسيون .. يموت في اليوم الاخير
من السنة ليفتها اسوا ختام
لبنسيون كله ولا تعرف ماذا يعبري
له العام الجديد ؟ .. ويموته ينتهي
القسم الرابع والاخر من هذه الرواية او
بمعنى آخر تتكامل ابعاد الموضوع الذي
تقدمه .. ولا يبقى بعد ذلك سوى
تعلق صليح لاطم وجنى تعرف منه
مصر كل من زهره ومتصور .. وتنهي
به الرواية على آيات من سورة الرحمن

.. تلك الآيات التي تؤكد أن الدنيا ما زالت بطح .. وإن هذه الحياة المنفصلة بمآسى الذبول والمستوط والضياع وإحياء ما زالت ممكنة بل ورجية .. وإن وقت زهره لم يفسح سدى .. فقد أكدت الرواية أن عمرتها يصد مصالحية كل هؤلاء لها هي طرفها إلى معرفة الصالح المتشود .

(أ) أي بنسبون غريب ذاك ؟

قلت من البداية أن (ممرام) انشودة رداً عميقة للربوب الفضل والضياع والغيابة .. وللاضمار التي ضاعت تحت وطأة هذه الدروب ... مرئية تعزل في داخلها البذور الخفية لأفردة ميلاد لم تولد بعد .. ومن ثم تربن في ألقها سحب التشوؤم القائمة .. تلك السحب المتكاثفة التي تدفع القاري إلى التساؤل في نهاية الرواية أي بنسبون غريب ذاك ؟ وأي بشر تصاء سكاله ؟ .. لا أمل يرجى من أي من شخصياته .. عجزوز غريب تجاوز التناحين وصل بالاختاد مرة .. واقرى عليه بالوطية مرات .. ومع هذا هو الوجه الوحيد المشرق الذي يطل على هذا البنسبون الغريب .. يطل عليه يعيش على الذكريات في انتظار النهاية .. تسلياً ناراً / سودى (القصصى) و (الرحمن) .. القصصى والذكريات القديمة لم زعم الرضا بالواقع مهما كان وأيا كان من ثم عجزوز آخر عيسيل وداعسر وحالفيد وسليم .. يلف على حافة الجنون من القيق والفهر والاحباط .. لم ثلاثة من الشبان .. أولهم .. حسنى علام .. هو النموذج النمطي لآخر ما أفرزته الطبقة الاقطاعية التي يوشك قاربها على الفسوق .. ولأنه النموذج النمطي لأبناء هذه الطبقة في هذه المرحلة من تاريخها نجده يمثل المتوسط الحسابي لمجسوج أفرادها في هذه المرحلة من تاريخها .. وهو القاسم المشترك الأعظم لهؤلاء الأفراد .. بيناته الحكم ، وفروده الأسمى ، ولا مبالاة ، وإفراقه في الجنس .. وكان هذه الطبقة لم تنجب أبداً أسوياء .. والأسوياء من أبنائها .. أخوه وأخته .. لا يعيشون

في البنسبون ولا حتى في بحر كلها .. والتشاب الثاني .. منصور باهى .. نموذج نمطي للمثقف القريب الذي تحدث عنه الكتب ولا يعرفه الواقع إلا قليلاً .. في داخله يجتمع المعجز والصف والخيانة والتردد ، الوسط الحسابي أيضاً لكل الصفات المذكورة في التناحين .. إما التشاب الثالث .. سرحان البعيرى .. فهو الصورة النمطية للانهازية منذ قديم الأزل .. ناعم نعمة النعنان ، تزعج لزوجة مطاط اللق الاصفر .. وعند وجبان ولا يتورع عن أن يبيع نفسه للشيطان مقابل تطبيق منحة .. كل تصرفاته محسوبة ومقاسة سلفاً .. بل إن نهايته هي الأخرى نمطية وواضحة من البداية .

هؤلاء هم سكان البنسبون الشبان الثلاثة ، لا أحد فيهم يصلح لزهرة ، لا الاقطاعي ولا الشيوعي فكان الركد ولا حتى بلدياتها الانتهازى .. ولا حتى مثل الرسالية الوطنية محمود أبو الهاس القايح في كشكه أمام العمارة .. لا أحد منهم يصلح لها ولاصم البنسبون سواه لم لأدق لم .. بالرغم بصيغ الدور الذي شئ به يحدث في نهاية الرواية .. يرون على جوعا هذا الغم لكشام .. وتضل لنأيها بتؤيمات مختلفة على الكهن التراجيدي الرئيسى التي تقدم الرواية .. لكن السقوط والضياع وإحياءه .. وعمل الصعيد الرمزي الذي يطل بوضوح عبر الرواية بل ويفسر نفسه عليها بشكل سافر .. يبرز تساؤل ملح .. لماذا لم يسم البنسبون .. وهو صورة للعالم الكبير ، للحياة وربما كسر ، غير هذه التماذج المرغوبة بصورة أو بأخرى ؟ أتراد بؤرخ مرحلة يترك بعدها البنسبون فارغا أو شبه فارغ ليستقبل سكانا جديداً .. أو يبدأ مرحلة جديدة .. أم إن الاحكام البناني الذي يفضح له كل شيء في الرواية هو الذي حتم عليه هذا ، حتى تسير الرواية في الخط الذي ينتهى بها إلى ما تريد أن تقول .. لأنها برغم معالجتها للواقع المتصالحا بهمومه تنطلق أصلا من الفكرة .. من البنا الفكرى السبق لم تغتر من الواقع

ما يتوأم معه من جزليات وشخصيات وأحداث .. وهذا هو ما يدفعنا إلى أن نتنقل أخيرا إلى بعض القضايا والملاحظات الفنية التي نطرحها الرواية بالرغم من مختلفتنا لبعضها في مطلع هذه الدراسة .

(٩) قضايا وملاحظات فنية

من الوهلة الأولى سيقتل إلى السطح ذلك التساؤل الذي ينحت ملامحه من شكل الرواية الفني .. لماذا كتب نجيب محفوظ روايته تلك في صورة رباعية ؟ وهل كان باستطاعته أن يقدم لنا نفس هذا الموضوع دون اللجوء إلى هذا الشكل الروائي وبالاتحاد على أسلوب القص المبثري الذي اتبعه في رواياته السابقة ؟

وهل في طبيعة الموضوع ما يحتم استخدام هذا الشكل الجديد ؟ .. يفرض هذه التساؤلات من البداية ، ليس شكل الرواية الجديد فحسب ، ولكن ما ترتب على هذا الشكل الجديد من تكرار للكثير من الأحداث أيضا .. وإجابة على هذه التساؤلات الأول أن هذا الأسلوب الروائي الجديد ليس إلا أحد وجوه الموضوع الجديد الذي نتجته الرواية .. فتنظيم الرواية إلى أربعة أقسام وتقديمها بهذا الأسلوب الذي يشابه في بعض وجوهه مسع أسلوب الرباعيات في الأدب الروائي ، كما هو الحال عند فوكنر في (الصف والصف) وعند داريل في (رباعية الاسكتدية) وعند فتحي غانم في (الرجل الذي فقد قلعه) .. واحد من وجوه الموضوع الذي يقضيه .. لأن هذا الأسلوب لا يعكس الأحداث فحسب ، ولكنه يؤكد لنا اتصال الشخصيات الأربعة عن بعضها بشكل واضح ودون كل منها في فلكها الخاص .. هذه الافلاك التي لا تتداخل أبداً ولكنها تتناسق فلفظ .. لكل منها علم على نمط من الانماط وعلى شريعة طبقية أو فئة اجتماعية أو تاريخية .. ولأن هذه الشخصيات تعيش في عوالم منزلة كل في قوقته الخاصة .. تتلاصق لكنها لا تتداخل أبداً ، كان لا بد أن تنعكس هذه الحقيقة على شكل الرواية الفني .. وكان لابد أن

تستغل كل شخصية بقسم خاص لتعرف فيه عليها وتقدم لنا الأحداث عبر حداثيتها وتعلق لنا عليها .. هذا في اعتقادي مازع الفنان لتقديم روايته بهذه الصورة .. غير أن التعليل الآخر الذي قدمه عامر وحدي على الأحداث يشكل ضففا في هذا البناء الفني المتماسك الجميل، ويعتبر ثغرة تغفلن تماسكه وتنسقه . فقد كان على الفنان أن يقدم لنا كل ما يريد أن يقوله عبر القسم الأرمية وحدها .. صحيح أنه أثر أن يحتجب بعض التفاصيل حتى النهاية ، ليخلق درجة من التوتر وليشد القارئ الى متابعة فصول روايته . إلا أنه ما كان عليه أن يعقل ذلك على حساب البناء الفني للرواية .

هذا وقد أدى أسلوب القص بهذه الطريقة الى الاعتماد على التقلبات السريعة ، بين حاصر الشخصية وعافيتها ومستقبلها .. بين داخلها وخارجها .. إلا أن التخطيط الذهني الحكيم ما لبث أن يعط علينا عبر هذه التقلبات .. ويتحكم فيها بسميته زائلة وقسرية في بعض الأحيان .. صحيح أن الاختيار أحد مهام الكاتب الأساسية . إلا أن انطلاق الكاتب من الفكرة كان يدفعه في كثير من الأحيان الى التدخل الصارم الذي يحكم الخيال التقلبات في الرواية .. ولتأخذ مثلا القسم الخامس عامر وحدي .. سجد على سبيل المثال لا العسر أنه يتذكر لونه السابقة في لحظة عجزه الراحنة (ص ٤٠) . ويتذكر ماضي طفله عزروك العائل بالصبرة والعريفة عند سكره (ص ٣٤) . وبأنه خبر اعتزام زهره التعليم عند فراقه لطلعه سورة (القصص) . وينقل قود سماع عبر حياة سرحان تزهر الى البشوات الذين عاشوا الولد في أزمة تلك التسليف اعوام ١٩٣٦ و ١٩٣٣ .. وليست التقلبات وحدها هي التي تضغط للمتلقي الصارم بل الأحلام أيضا .. فهو يصحسو من حلمه بالقاهرة الدامية التي انتقم الانجليز عن الرها ساحة الزهر على أصوات التحامض عليه يركات البنسيون ومشاجرتها التي دارت به .. كما يصحسو من حلمه

بوفاء أبيه على صوت الشجرة الثانية بين حسني عالج وزهره وسرحان البحرى .. وغير هذه الأمثلة كثير .. لا يخلو منها قسم من أقسام الرواية الأرمية .

وليست التقلبات وحدها هي التي تروخ تحت وطأة هذا التخطيط الهندسي الصارم . بل أن كثيرا من الشخصيات والأحداث تضغط له .. بعضها يعاقب التخطيط الذهني فيها الطوية والافتاع وبعضها يمتدق القسر لكن لا ينجو أيها منه .. على الصعيد الأول نجد أن طية تسكن في نفس العمارة ولكن في الدور العلوى بينما زهرة أسفلها ... ويكون طوح سرحان الى عالية ورفعه الزواج من زهرة سائرا في طريق حلمه «النهاى لا يها» .. وعلى هذا الصعيد أيضا نجد جنوح عامر وحدي الى فراقه سودنى (القصص) و (الرحمن) دون فهمهما منوالهما مع حنينه الى القصص والذكريات القديمة من جهة ومعرضاته بالواقع ويحبه في مواطن الجمال فيه من جهة أخرى ... وعلى هذا الصعيد أيضا نجد أن كون سرحان البحرى هو الوحيد الذي تصيد أصبولة أو القزوب من المنطقة التي نشأت فيها زهرة صولما مع إشارتها إياه بالصوب دون غيره من الشبان .. أما على الصعيد الآخر فالتأطبع أن نهضم القسر الواضح في تسكين النزلاء في حجرات البنسيون . عامر وطلبة يسكنان في الحجرتين التبتين لا تفلان على البحر .. بينما يقطن الشبان الثلاثة في الحجرات الثلاثة المظلة على البحر .. ولا أن نسي الاختيار التمسك للأسماء .. سرحان لابد أن يكون يفتقا ومنصور لابد أن يكون مهزوما .. ولابد أن يكون الحسن العملى الذي يتميز به الأول متألفا مع اسمه . كما يتألفي الحصار لتألفي الذي ينطبع عليه الثاني مع اسمه أيضا .. ولابد أن تكون زهرة هي الزهرة النيرة المتفتحة . عامر وحدي عامر فضلا بالذكريات والوجد والاشواق ... ولابد أيضا أن يكون سرحان أول الشبان وفودا الى البنسيون وأول من فاز بحب زهرة في الآن نفسه .

بقيت ملاحظتان أخيرتان .. أولهما صفاء اللغة وراقته وعلويتها الشعرية .. وميل نجيب محفوظ الى استخدام الكثير من الكلمات الغامية والجديدة بعضها دلف الى القاموس الجديد بينما البعض الآخر لم يذلف بعد .. فهو يستعمل كلمات بنسيون وبارفان ونجفه وراديو وممران وطيارة طائرة وزبالة وليس قمامة وكروسان وباص وكاتن وكازينو وتراييزة وشيزولونج وفنتال وليس فنجان وبسكوت ولورى ويستخرج من التيليون قبل التلفتن .. وغير ذلك .. يستعمل هذه الكلمات كلها ولكنه يعمر في الوقت نفسه على استعمال صوان ندلا من دولاب مثلا.

أما الملاحظة الثانية فهي تركيزه الشعري على الطبيعة ، واستخدامه لها ليس كظلية مكلفة للمظهر ولكن كجزء أساسي منه .. وكبديل في كثير من الأحيان بل في أغلبها كما يدور في داخل الشخصية من ذوي وأحاسيس ولتقرأ سويًا هذا التركيز الشعري الرائع على الطبيعة وهذا الاستخدام الحادى لها كبديل لكل الأشياء الكثيرة المدينة المتصارعة التي تدور في نفس منصور قبل تظلية خبر طلاق درية والتي تعهد لوفقه القريب منها لدى سماعه هذا الخبر « يعجنى جيو الاسكندرية .. لال صفاته واشعاعاته الذهبية الدافئة .. ولكن في لغباته الموسمية .. عندما تتراكم السحب وتنفذ جبال الفيوم .. ويتشى لون الصباح القنار بدتكسه الغيب .. ويصله رواق السماء بلحظة صمت مريب .. ثم تتهاوى دافقة هواء فتجوب الفراغ تكثيرا أو تحنقه الغلغلب .. عند ذاك تمايل لحسن أو بنحدريل .. وتتابع الدفقات لم تلقى الرياح لمة بالجانب .. ويمدو عذبا في الأفاق .. ويجعل الهدير يعطو الزبد حتى حافة الطريق .. ويجصع الرعد حاملا تشوات فائرة من عالم مجهول . وتتدلع شرارات البرق فنضطج الأضمار وتكرب القلوب .. وينهل المطر فى هوس فيقسم الأرض والسماة فى عناق ندى .. عند ذاك تغلظ عناصر الكون وتموج وتلاطم اغلاطها كالنما يعاد الخلق من جديد .. وعند ذاك

فقط يحلو الصفاء ويطيب .. اذا
التشبيحت الظلمات وأسفرت
الإسكندرية عن وجه مفسول ..
وخضرة ياتمة .. وطرقات متألقة ..
وتسائم نقية .. وشماخ دالة وصحوة
ناعمة .. عايشت العاصفة من وراء
الزجاج .. حتى نعتت بالصفاء ..
شبه حدثني بأن تلك الدراما اتسا
تحتي أسطورة مطبوعة لي للقب..

وتخط خرقاً ما زال غاضى الهدف ..
أو تضرب موعداً في لفظة لم تفهم
بعد « (ص ١٨٢ ، ١٨٢) » .. الا
نحس عبر هذا التركيز التشرى على
الطبيعة بأن الرواية قد أصبحت بحق
قصيدة طويلة جيدة البناء .. وجودة
البناء هذه هي السمة الأساسية
في كل أعمال نجيب محفوظ .. لكنه

هنا بناء شرى .. وبناء شيموى
جيد .. وهذا هو ما دفننى الى
القول منذ البداية بأن هذه الرواية
انتودة رداء طويلة تعمل في داخلها
البذور الجنينية للعودة ميلاد لم
تظهر بعد ، ولعل هذه الإفرودة هي
العمل القادم الجديد لهلنا الفنان
الثرى الصفاء .



البحث عن المجهول مجموعة قصص قصيرة

عرض : عبد المنعم صبيحي

تأليف : محفوظ عبد الرحمن

الحقيقة غاية الأسان . والوضوح
غاية القرب الى الواقع . ورغم ذلك
فالإنسان لم يصل الى الوضوح التام ،
وأرهب نفسه في الوصول الى جزئيات
الوضوح . وأصبح من المسلم به
به بالنسبة لكثير من المفكرين أن
الوضوح لا يتم مع الجد الفصل
والتكاد العاد الا بمخالات تصوف أو
بانوراما 1 . ولقد عسدم تبين الرؤيا
واسعة ، أن العلم الذي كان يعجز
حتى القرن التاسع عشر ، صار في
القرن العشرين يلعب الاحتمال مع كل
قاعدة . ولكن رغم كل شيء يظل
« البحث » الذي من كل غريزة ، بل
هو جوهر الوجود الانساني ذاته ...

و قد كان دأب الأدب دائما ، أكتعب
عن حالات البحث عند الإنسان في كل
عصر من العصور . وربما كان أقدم
عمل أدبي من هذا اللون هو أسطورة
أيزيس وايزوريس . فقد تأسى إليه
الثر « ست » على أنه الطير العقب
لثناس « أوزيريس » ، لكي يخلقه في
تابوت ويلقى به في النيل مرة ، ثم

يمزق جسده الى قطع ، ويلقى بكل
جزء منها في مكان . ثم الحرق . وكأنت
أيزيس تبحث في دأب في كلا الرتين
عن جسد إله الطير ، وتعيد إله الحياة .
لكي يعاود مولد الناس . ويبحث أيزيس
عن زوجها المفقود عمل قراچيدى من
الكرات الاول ، يمس القلب لأنه يعبر
عن حاجة الإنسان الى الطير المفقود .
وخاصة أن أيزيس هنا لم تكن ترمز
للزوجة بقدر ما كانت ترمز للام ،
التي كانت تبحث عن زوجها - ليس
فقط من أجلها - ولكن حماية لظفها
الصغير « حوريس » ، التي خلقت
عليه عواشي الزمن واله اثر ...

وربما كان أقدم الاتصال الادبية
التي دارت حول موضوع ، بعد أسطورة
أيزيس ، تلك الأسطورة التي شهدنا
مطلع أكتاريخ اليسوتاني ... والتي
نجدها واضحة في بحث تليماخوس عن
أبيه أوديسيوس (ويكاد يكون
موضوع « الأوديسة » الرئيس) ...
وكانت حرب طروادة قد انتهت بعد
حصار استمر نحو عشر سنوات أخرى .

وعاد من بقي حيا من الأخوين الى بلاده ،
الا أوديسيوس الذي تعرض لضرب اله
البحر نيتون ، فاصر الإله على ألا يعيده
الى بلاده . وجاب أوديسيوس البحار
والجزر ، متعرضا للمخاطر ...

ولم يكن تليماخوس يبحث عن أبيه ،
تعبيرا عن حبه لضرب ، ولكن لأن هذا
الآب كان يمثل العناية والاستقرار
والثرف ، بعد أن انطأ الأمراء من
لصره مكانا يرتعون فيه ، ويسعون
للزواج من أمه « بنيلوس » ، والحصول
على أموال أوديسيوس ومملكته ابتكا .
وقد أعاد جيس جويس كتابة هذه
الفكرة في رواية مطصرة ، مستعصلا
فيها ما وصلت إليه الرواية خلال
القرن الطويلة من تقدم ، وما استطاع
العلم أن يقدمه في استكشاف داخل
الإنسان « من تقييدات وإحاسيس
شعورية ولاشعورية » .

وفي أدبنا العربي تتميز رواية
(الطريق) كتجيب محفوظ ، بأنها
تعبير عن هذا « البحث » ... فصاير
الرجعى - بعد وفاة أمه التي كانت

تعمل قوادة في ألاسكتورية - يبحث في دأب من أبيه الذي يصل له بحرية والكرامة والعصاية - لكنه شأن الإنسان ، دائما ، لا يصل إلى الحقيقة . أو حتى إلى الوضوح قبل أن يستقل في الضيعة ، وما تجره الضيعة من جرائم .

وأذا كان الجيل الذي يكتب القصة القصيرة الآن - جيل ما بعد يوسف ادريس - يريه أن يعالج قضية البحث ... فما لونه هذا البحث الذي يلج عليه ؟ وما هي غايته ؟

من الواضح أن هذا الجيل قد دخل عالم الكتابة في فترة من أكثر فتراتنا قلما ، خاصة على المستوى الفكري . فهناك أيديولوجيات كثيرة متعارضة ، عدم أنشيط الكامل ، أساس هام لها جميعا . وأخيرا من ذلك أن التقاليد كانت تجذب هذا الجيل إلى وجهه معينة ، والفكره كانت تجذبه وجهه أخرى . ولم تكن القيم الإصلاحيه - بمعناها الواسع لا الفنيق - واضحة . بل كانت الأشياء - تلبس غير أردتها - فكانت الانتهازية تلبس ثوب العصابية والانحلال يلبس ثوب انتصوري . والانحراف يلبس ثوب البروتة ... وهكذا ...

جيل ... كهذا ، قضية البحث عن حقيقته وغاياته كانت حرة أن تعمل إلى أعمال ناجحة ، أو على الأقل ، ملبية بالحرارة والقلق . ولكن تاريخ القصة القصيرة يصل بنا إلى غير ذلك . فهذه القصص - إلا القليل - تسرق في جمود الاستاتيكية . ولكن ما هي دوافع هذا الجمود ؟

في التمرد على الأشكال التقليدية ، لم يجد هؤلاء الكتاب أمامهم إلا القصة الواقعية ، بشكلها الفنيق ، فاصبحت الرموز غاية للتفصيل ، وألوانولوج الداخل ذاتية يهرب بها الفنان من المجتمع . وانصهرت التجارب ، وفقدت تنوعها وجديتها وإصالتها . وانحصر هؤلاء الكتاب في محاولة تقليد الكتابات الواقعية ، عامة ، وبالذات أعمال جوركي وتشيكوف ويوسف ادريس . وتأثروا بصفة خاصة بمجموعة الكتاب الأخير الأولى (أروخ ليالي) حتى

عنما تغطي « يوسف » هذه المجموعة وقدم مجموعات أخرى ، أكثر تنجبا ، قللوا في أسرارها ، لا يستطيعون الفكاه منها ، أما كمالا - وهذا هو السبب الرئيسي بلا شك - وأما وقوعا تحت أفكار نظرية أو نقدية معينة .

ولكن مع الزمن احس أكثرهم بعدم صدق ما يكتبون ، وأنهم وأقربون في احابيل شكل لا يعبرون فيه عن انفسهم !

وكان هذا وجه من أوجه أزمة القصة القصيرة . ومن الوجوه الأخرى ، انصراف الأجيال السابقة عن القصة القصيرة إلى وسائل أخرى أكثر جاذبية وأكثر تفاعلا مع الجماهير ، مثل : المسرح ... وألصقا ... والمقالة ... الصطنية ... الخ .

أما الجيل الثاني ... فقد تولف لكي يتأمل ما صنع ، أو عجز عن أن يقدم الجديد ...

واليوم نستطيع أن نقول - بإمل ذلك المصادر الكثر - أن هذا الجيل لم يكن جيلا أوجد كما حاول البعض تصويره . وأعطتهم الظروف فقط مبررات هذا التول . ولكنه جيل قلد الطريق . وحاول أن يجد هذا الطريق ، وتفرقت الدروب أمام إيمانه ، ولا نستطيع أن نقول إن أحدهم قد قصد الطريق الصحيح . ولكننا نستطيع أن نقول إن هناك كثيرا من الجديدة تصمم أعمال بعضهم .

ومن هذا الجيل نجد كتابات جادة: محمد أبو الطماني أبو النجيا ، وعطوف عبد الرحمن ، وسليمان فياض ، وعبد حاكم رجب ، ومحمد الباسلي ، وبها . طاهر ... الخ .

وفي المجموعات الأخيرة الجادة ، مجموعة (البحث عن الجهور) لعطوف عبد الرحمن ...

وتتوان المجموعة يستثيرنا لكي نتعرف إلى طبيعة هذا البحث الذي يهمه . وهل هو امتداد لبحث إيزيس - أو تلميخوس ... أو صابر الرحيمي ؟ ... في القصة الأولى للمجموعة يقدم لنا الكتاب تجربة « أليث » بشكل رمزي

علم ... « شرف » شاب صفيح ، بل كعله ما زال صبيحا ، أنه ابن لافطاعي في قرية أو مدينة صغيرة بلا اسم ، يعيش مع أهل القرية في أسكورة أخيه غير الشقيق (مهدي) - والرمز هنا واضح صريح - فهو يؤكد كل ما نعلمه في تراثنا الشعبي من أهل في المهدي للتنتظر . ومهدي هذا في ذهن الناس بكل يدافع عن الملاحين ، ويقتض ضد أبيه الافطاعي ، ثم ضد البحري - والله « شرف » - الذي تزوج الأم بعد وفاة زوجها الأول . لكن مهدي يفتلي في ظروف غامضة . وتبني الأيام ، ويأتي من يقبول أنه لم يكن هناك شخص يدعى (مهدي) على الافطاح . ولكن الناس يؤكدون وجوده . ويقبولون أنه موجود في (المدبرية) ، ثم يأتي من يؤكد أنه موجود في بديوم القصر .

ويصمم شرف على أن يلقاه - رغم خوفه من الظلام ومن أبيه - ويستصل إلى البديوم .

جذبت عينه حجرة مغلقة صوت من الخارج ... هل هو صوت أبيه ... أم صوت كلب ينش في أرواح الحديقة؟ حاول أن يفتح باب الحجرة بينما ... به للعلم ألكي يوشك أن يشتقق ... حاول بينما أن يركس الظل الكبير أو ينتزعه ... جعله العجاس لا يحس بالجو حوله ... دخلت حبات العسرق تصبح على جبينه ... هناك نافذه ... لتحاولها ... دفع النافذة بكل قوته ... فافتحت بشدة معدلة صوتا هائلا ... نباح كلب ... تراجع إلى الوداء في رعب ... عينان ترفقان ... كان أن يسقط على الأرض ... لقد سقط الصباح ... كان يدا تلمسه من الخلف ... صرخ شرف واخذ يعدو في الطريق الطويل ... القلعة تفتق قلبه بالرعب ، وتجعله يهرب الفراغ بيديه ولامديه ... ثم جرح في يده ينزف دما ... نور يعلو ويعلو ... هل كان هو ؟ التور يعلا الطبيعة ... الكتاب تنبع ... المينان ... زالتا تلمعان ... الكتاب تعو خله ... وبالرغم من أنه كان قد ابتعد كثيرا في الحدائق المهجورة ، وأخالت قدماء المصغرتان كثيرا من السحار والحشرات

فانه كان يرى من بعيد القصر الملهجور
يخرج من جوفه نور ساطع .. ويحييه
صراخ ونياح .. وفي كل لحظة يزيد
التور ..

حرصنا على نقل نهاية القصة - على
طولها - حتى نشرك القارئ في محاولة
تفهم هذه النهاية التي تبدو غامضة الى
حد كبير - فنعن هنا لا نعرف حل
قابل شرف - مبدى - ام كم يقابله ،
رغم انه رأى عينين تبرقان .. ولكن
ليس في الوقت شئ آخر يؤكد هذا .
ومن الممكن ان يكون ما رأى من قبل
الوهم - ويمكننا ان نرى هنا عجز
هذا الجبل عن الوصول الى البطش
الوجود في اعماق الناس واجلهم ..
ثم ما هذا التور الذي اضاء القصر؟
هل هو نور المعرفة بالوصول الى الحقيقة
التي اوهت وجدان - شرف - بشا
عنها ؟ ام هو مجرد نور ماضى لحريق
احداه مسقوط الصباح الذي وفسح
منه ؟

هذه النهاية تتطلب من القارئ ان
يكون هو ايضا ، مؤلفا ، وان يشترك
بغياته في القصة ، لكي يحصل الى
فكرة ما .

وهذه النهايات الغريبة سمه من
سمات هذه المجموعة - فالقصص كلها
- تقريبا - ليس لها نهايات القصص
المألوفة ، لكنها تنتهي حيث لا يتوقع
القارئ ، ان تنتهي ... وهي من هذه
الناحية تجسافي - كتيك - العذوة
مجاناة النقيض - وربما اراد المؤلف
ان يقول بهذا ، ان القصص - كالحياة -
لا نهاية .. وان كل شئ يستمر بعد
النهاية - التي تنوعها ..

القصة الاخرى التي تحمل طابع
البحث ، هي قصة : (العاطة) .

وهي ، ببساطة ، ترجمة عربية
لأسطورة ايزيس وحورس .. «فاضل»

خلل صغير فكتت اياه عصاة (السنطي)
التي تسيطر على تلك المملكة الصحراوية .
التي تبدأ من (العاطية) الى الصحراء
الغربية . ولم يعد له في الدنيا سوى
امه . لكنه يعرب ذات يوم من القرية
في ذلك الظفار الذي لا يمر بها الا
مرة واحدة في الساعة الرابعة - يجب
«فاضل» البلاد حتى يصبح صبيا في
السابعة عشرة ، ثم يعود لكي ينتقم
لابيه . ويستطيع ، فعلا ، ان يقتل
(السنطي) . لكن امه ترفض ان
يعرب معه ، فאלلة .. انها في انتظار
أبيه الذي سيعود يوما - رغم ان
الجميع يقولون انه قتل .

والكاتب لا يكتفي بالأسطورة بشكلها
العام ، فمما لا شك فيه انه قد ضاعت
ملاحقها بعد ان ليست ثوبا عربيا .
بل يعود الى رموز تاريخية يضمها في
لنا القصة ..

« فكل البها بعينه الواحد وجبته
الضيق - كل مثل صقر صانع .
(ص ١٢٧) -

ونحن نعرف ان الفنانين الفراعنة
صوروا حورس على شكل صقر بعين
واحدة .

« طلقة نارية سمعها في دهشة ،
كانه ليس راصيا - بعينه الواحد ..
أدرك انه اصاب هدفه كما يجب ..
انطلقت لعماء في سرعة هائلة .. غابة
التخيل تقترب .. اصطدمت لعمه باناء ،
لفأدى قديم موضوع على حافة جدار
منطلي .. سط الآنا ، وانكر ،
وأصدر صوتا » (ص ١٤١) .

ونحن نعرف كذلك ان الفراعنة
كانوا يرمزون للموت بانكسار انا .
لفأدى ..

ولكن الكاتب استل من الاسطورة
عنرا عاما من عناصرها ، وهو عنصر

البحث الابحاثي عند (ايزيس) ،
فجعلها انتظارا سلبي عند (انيس) .
ورغم ذلك فالقصة افضل قصص
المجموعة ، ان لم تكن من افضل
القصص التي كتبت في ادبنا المصري .
ذلك ان الكاتب قد أدرك تراجيدية
الحدث الذي يتناوله ، فاستعمل أسلوبا
حادا وشعريا ، في نفس الوقت .
ولم يسمح لنفسه بان يحلل ، او
يستغل ، او يعلق . بل اعطانا كل
ما يريد لسوله ، بواسطة الجمل
القصيرة جدا ، والمواقف الرميعة جدا ،
والحوار المقتطع .

وفي المجموعة بفسح قصص تنتمي
الى تلك المرحلة التي تازمت فيها
القصة القصيرة ، وهي : (طلة - شئ ،
يباع - السور - الطول - فلم حبر -
التوت المر) . وهذه القصص تحمل
طابع المرحلة ، من التزام شمسديد
بالواقع ، وفكرة تكاد ان تصل الى حد
البطولة . ولكن رغم ذلك ، فهناك
سمة عامة تميزها عن تلك المرحلة ،
نسبة لسة رومانسية تحيط القصص
كلها ، واعتمادا بالشاعر الدليقة
الرفيعة التي تبدو لأول وهلة بسيطة ،
عادية ، لكن الكاتب يجعلنا نحس بها
حارة ممتلئة .

على أي حال هذه مجموعة يجب ان
يتوقف عندها القارئ ، وانفاده ، لا لأن
الكاتب يتناول فيها تجارب بشرية ،
جديدة أحيانا ، ولا لأنه يعبر عن جيله
بنقطة أحيانا أخرى ، ولا لأنه يصلح
قدرات فنية في التناول والمعالجة ..
ولكن لأنه يبدو مخلصا الى حد نادر
لقصة ، يحاول ان يقدم فيها جديدا ،
ويطلي كل عمل القصي مشاعره
ولذاته .. ولأنه ، أيضا ، يبحث في
جد

أرستوفانيس: عصره وعمله المسرحي

يقام: كمال ممدوح حمدي

تأليف: د. علي نور
الناشر: دار المعارف بمصر
مارس ١٩٦٧

بسيده سيده آخر اذا هل الاول . وكان اعضاء
ابلمان (٥٠٠) ينتخبون كل عام بالاقتراع
ويقسمون على احترام قانون سولون ، وكان
مجلس الشعب يمثل السلطة الاولى للدولة ،
وبمقدور أي فرد من الشعب أن يتصدى
لأصحاب السلطة العليا (وهم في مرتبة
الوزراء اليوم) وينتقدهم في مجالس الشعب
ويوجه لهم تهم الاحمال أو الاختلاس أو الفساد
المصلحة العامة . ولكن الى جوار هذه الحرية
السياسية كان يتسلط قانون الحساسية
الدينية التي فرض على اليوناني العبودية ،
والخضوع لوروثاته من دين اجداده ، حرية
سياسية تقبل أن يتصدى المواطن للحاكم
وينتقده ويسخر منه ، وعبودية كهنوتية
لثيولوجيا العصر لا تقبل المساس أو التناول
عليها . المحاولة الفهم ، وعندما اراد بعض
المحاضرين أن يصلحوا من أمر الدين فبادوا
بمحاولة فهمه تمهيدا لمناقشته دفعوا حياتهم
نمنا لرغبتهم في الاصلاح .

ووجدت الحرية السياسية - وكذلك وجد
الكبت الديني امتدادا لها في عصر بركليس
(٤٩٠ - ٤٢٩) وما بعده بقليل ، غير أن
تلك الحرية بدأت في نهاية حكم بركليس
مباشرة تغير اتجاهها واستمرت في سيرتها
الجديدة بعد أن انتهى حكم ذلك الرائد، وتلك
هي الفترة التي عاشها ارستوفانيس .

أدى الثراء في تلك الفترة الى فساد
النفوس والعزوف عن العمل والتعال عليه
واحلال العبيد مكان السادة في شتى ميادين
الانتاج ، فتسلم العبيد « مقاليد الزراعة
والصناعة والتجارة والبحر بشكل عطل العمل
على الأحرار أنفسهم وكف أيديهم » وتحول
مواطنو أثينا الى قراء كثيرين يعملون ،

لا شك أن أصحاب الدعوة الى الالتزام
سيجدون في ملاهي أرستوفانيس يغتهم ان
أرادوا التمثيل لدعوتهم ، لأنها شديدة الولاء
لطروف الفترة التي تمت فيها صياغتها ،
ولعلها كذلك خير ما يستشهد به القائلون
بتبعية نتاج الفكر لحركة الانسانية المتطورة من
الزاوية الاجتماعية على مر الايام بحيث اذا
تغيرت الارضية الاجتماعية نهض نمط جديد من
الحلق الجمالي يواكب المظاهر الاجتماعية الجديدة
في نهضتها أو تخلفها ، يتسم بالتطابق مع تلك
الارضية وبالتناظر مع ظروف جماعة سليمة
له أو لاحقة عليه ، فقد ظم أرستوفانيس
ملاهي في فترة كانت أثينا تحوش فيها ممارك
تفسير رهيب على المستوى السياسي
والثيولوجي ، واحتدم فيها الصراع بين جمود
القديم وتطلعات الجديد فجاءت تلك الملاهي
تسجيلا فوتوغرافيا بالغ الدقة لتلك اللحظة
الدقيقة التي تفصل بين الاثنين .

كانت أثينا قبيل ازدهار مسرح
ارستوفانيس بقليل تتمتع بقسط وافى من
الحرية السياسية ، يعيش أهلها في ظل
تشريعات سولون ، وينعمون بالديموقراطية
التي هيأها لهم كليستينيس بعد أن أطاح
بالأوليغاركية التي تلت سقوط الطاغية
هيبياس (٥١٠ ق.م) ، وقد وضع كليستينيس
للشعب نظاما (يشبه الاستفتاء) يمنح الشعب
الحق في عزل الحاكم متى شاء ، وقد انتفع
الشعب بهذا الحق الى حد جعله يعزل صاحبه
دون أن يقدم لذلك مبررا غير انه مستم
عذله . وكان بوسع العبد أن يستبدل

للبطالة التي استشرت في ذلك الوقت وينتقد في سخرية لاذعة نظام المحاكم التي استغلت كمصدر لاطعام فقراء أثينا بأن فرضت ضريبة ثلاثة أوبلات (قروش) على كل من يحضر إحدى الجلسات . ولا ينسى أرسطوفانيس أن يختار لبطلي هذه المسرحية اسمين لها دلالة كبيرة ، الأول اسمه فيلوكلليون (يعني المحب لكلليون) مفرم بحضور جلسات المحاكم لما يعود عليه من منافع وأرباح تأتيه من شهادة الزور ، ولهمدا فهو محب لكلليون ، الحاكم الذي وضع نظام الارتزاق من تادية الشهادة ، والآخر اسمه بديليكلليون (بمعنى : الباغض لكلليون) يضيق بهذا الحاكم وبالقضاء وبأبيه فيلوكلليون ، وينتهي به الأمر إلى حبس أبيه ، ولا يتورع أن يصف المحلفين بأنهم عبيد المحاكم المرتزقة فهم يقتسمون دخل المحاكم مع الحكام ويحرمون منها فقراء جياعا لا يجدون قوت يومهم ، ويضع أرسطوفانيس حلا لمشكلة البطالة أن ترسل أثينا بعشرين شابا إلى كل مدينة متحالفة مع أثينا (وعدد هذه المدن كما يذكر ألف) يعملون بها فتخلص أثينا من عيه عشرين ألف عاطل يعيشون حالة جوارح .

وعلى الرغم من أن مسرحية « النانيات » *Thalesiaenousai* (٣٩٢ ق م) كانت تحدث بداية مرحلة جديدة من فكر أرسطوفانيس (١) ، وتنتمي إلى فترة اجتماعية جديدة منذ كتب أرسطوفانيس ملهاته ليسستراتا ، فانها لم تخل من وصف لمجتمع السادة المترفين ، ومقابلته بطلقة الرقيق الكادحة ، وقد قدم أرسطوفانيس من قبل في « الزناير » عبدا يمتنى أن يكون له ظهر سلحفاة ليحبيسه من

(١) هناك شواهد كثيرة على ذلك ، فهي تقرب كثيرا من روح الكوميديا الجديدة التي تلت كوميديا أرسطوفانيس . وتقرب من الكوميديا الجديدة كذلك في تكنيكها ، فهي قد خلت من الباراباميس *Parabasis* التي يظهر فيه الشاعر لشرح عمله ويستجدي التصفيق ، وانكشف فيها دور الكورس إلى حد كبير ، والحوار فيها بالغ الخسح ، وتبدو فيها ثقافة أرسطوفانيس الواسعة ومطامحه من آراء الفلاسفة في الجمهورية عن الاشتراكية وعقوى المرأة .

والأرباء قليلين عاطلين ، وبين الطبقتين حمد وازدراء متبادل ، وورث آبناء الأثرياء تلك البطالة عن أهلهم ، وأصبح الآثيني لا يتورع أن يقدم شهادة كاذبة في مقابل دراهم قليلة ، واشترى بعض الساسة المفسدون أمثال كليون ضمير وحرية المواطن ، وأصبح صوت المواطن سلعة رخيصة تباع وتشترى ، فكان يتمتع بالحرية السياسية ويفتقدها في آن واحد .

إلى جانب ذلك قضى أرسطوفانيس حياته الفنية كلها يشهد عن قرب حربا أهلية طاحنة ، فلم تكد تنتهي حرب البيلوبونيس (٤٣١ - ٤٠٤ ق م) حتى بدأت حرب كورنثة (٣٩٥ - ٣٨٧ ق م) التي أدت بآثينسا في النهاية إلى الافلاس السياسي والاقتصادي .

ومن الناحية الأخرى بدأت النظرة الدينية تنلق عن كاهلها غشاوة العصبية والجمود ، وانحصر التعبير عن هذا التغيير في بدايته في الرمز والتلميح كما في مسرح يوريديس ، ثم أصبح التعبير عن النظرة الجديدة عن نفسه بعد أن تبلور بالتمثيل والتصريح كما في مسرح أرسطوفانيس ، وتغيرت أساليب الفكر فدخلته أساليب المنطق والجدل الديالكتيكي ، وامتزجت الفلسفة بالعلوم الطبيعية ، ويرجع الفضل في هذا كله إلى جماعات السفسطائيين العظام وعلى رأسهم أناكساغوراس وبروتاجوراس وأرخيلوس وبروديوكوس ، وديوجينيس وغيرهم ومعهم سقراط ، وكانت جماعات السفسطائيين قد نزحت إلى أثينا من مدن أيونيا اليونانية على سواحل آسيا الصغرى بعد أن ضاق بهم العيش في مدهم - وكان ثمة نهضة كبرى قد بدأت تستكمل مظاهرها في هذه المدن قبل ذلك بقرن تقريبا - نتيجة لضغط حكومات الفرس عليهم .

ومسرح أرسطوفانيس تسجيل مخلص لكل مظاهر هذا التغيير ، ولأنه جاء في مرحلة الانتقال فقد بدأ التعبير عن الصراع المحتدم بين القديم والجديد واضحا فيه أشد الوضوح . في مسرحية الزناير *Sphêkes Vespae* (٤٢٢ ق م) (التي أفاد منها راسمين في *Les Plaideurs*) يعرض أرسطوفانيس

ثروات طائلة يضمحون في سبيلها بأرواح الأبرياء ويعرض أرسطوفانيس في هذه المسرحية عدة نذاج لبشاعات الحرب ، رجل من ميجارا (حاولت أثينا القضاء عليها بمعاصرتها) يحاول أن يشتري الطعام بالمقايضة على بناته الصغيرات اللاتي أخفاهن في زكائب مدعيا أنهن خنازير ، ورجل من بوورثسيا يحبل بضائع تسيمة يطلب المقايضة عليها بشيء من الانتاج المحلي لأنيكيا فيقدمون اليه جاسوسا مكبلا داخل « زكية » ، وفلاح يطلب علاجاً لعينيه التي فقأها بنفسه حزنا على ثيرانه المسلوطة .. الخ .

وقد أشار أرسطوفانيس في هذه المسرحية الى ما فعله كليون مع وفد الصلح الذي جاء من اسبرطة ، فقد جمع كليون ألوف الأعضاء المثاليين للشعب في مجلس الشعب ، واجتمع بهم ليتناقشوا أسعار السمك ، وطال انتظار وفد الصلح الاسبرطي ، وأخيراً خرج اليهم كليون والأعضاء يقولون : أنتحدث عن الصلح وقد رخصت أسعار السمك ؟ لا صلح سنواصل الحرب .

وقد تمسح أرسطوفانيس على كليون في مسرحيته « القرسان » *Hippes* (٤٢٤ ق م) مما أثار غضبه وحققه ، فتحول أرسطوفانيس - الى حين - عن النقد السياسي والاجتماعي الى النقد الادبي والفكري ، فأخرج عام ٤٢٣ ق م مسرحية السحاب التي عالج فيها موضوع التعليم الحديث ، ثم ارتد بعدها الى الدعوة للسلام في مسرحية « السلام » *Eiren - Pax* (٤٢١ ق م) ومسرحية « الطيور » *Ornithes* (٤١٤) ثم « ليسستراتا » (٤١١ ق م) التي تحول بعدها مرة أخرى الى النقد الادبي في ملهات « النساء في عيد الثسموفوريا » (٤١٠ ق م) و « الضفادع » (٤٠٥ ق م) .

صحيح أن أرسطوفانيس قد استطاع أحيانا أن يلمس - من خلال الضحك والسخرية - شغاف الإنسانية عندما كان يقدم مسودة كاريكاتيرية هازلة لبؤس الانسان ، لعبد ينال من العذاب ما يجعله يتمنى لو كان له ظهر سلحفاة تحميه الم ذلك العذاب ، فهذه الصورة

قسوة سيده ، والمسرحية وان خلت من الهجوم المباشر على سياسة أثينا فقد كانت فكرتها تنطوي على يأس بالغ من الأمل في صلاح هؤلاء الساسة ، اذ يقدم أرسطوفانيس حلا للمشكلة بأن يجعل براكساگورا وعددا كبيرا من النساء يتكروون في زى الرجال ويتسللن الى مجلس النواب يطالبين - أو قل يطالبون - بأن يناط الحكم بالنساء ، وتنجح الحطة وتصبح براكساگورا هي الحاكمة ، ثم يصور الشاعر مجتمعا تنسوه الرفاهية في ظل حكم النساء ، يتمتع فيه الجميع من أطفال ورجال ونساء بالحرية والرخاء .

وفي مسرحية « المال » *Ploutos* (٣٨٨ ق م) (٢) يصب أرسطوفانيس جام غضبه على أولئك الذين جنوا ثروات طائلة من استغلالهم لآخوانهم في البشرية بأن اقتنوا اعدادا كبيرة من العبيد يؤجرونهم للعمل في المصانع والمزارع ويقبضون أجورهم بينما الفضلاء يعيشون في ضيق وضنك وقد أضرت بهم تقواهم لأن اله الثروة الكفيف يعطى بغير حساب لمن لا يستحق ويسلك بمن يقصده . ويرى أرسطوفانيس في هذه الملهات أن الأمة في أن تجمع كل الثروات ويعاد توزيعها من جديد بالتساوي على الجميع ، لكن لا أمل في الخلاص طالما أن اله الثروة أعمى .

وقد شغلت الحرب التي شهدها أرسطوفانيس طوال حياته الفنية فكره ، فألمت عليه الدعوة للسلام في عدد كبير من مسرحياته . فمسرحية « الأخارنيسون » *Acharnes* (٤٢٥ ق م) وهي أول مسرحية وصلتنا من تراث هذا الشاعر ليست الا دعوة للسلام في وقت نهكت الحرب أثينا وأذلتها طوال ست سنوات ولا تزال قائمة لا تلوح لها نهاية ، واستشرى الطاعون في المدينة يحصد أهلها ، وعجزت مواد الغذاء عن سد الأفواه الجائعة ، لذلك انبرى أرسطوفانيس للفضح تجار الحروب ، سياسة أثينا وقوادحها الذين روجوا للحرب ليجنسوا

التعرف على عصر ارستوفانيس ثم قراءة الكلمات المقتضبة التي قدم بها د^٥ على نور كل مسرحية من مسرحيات ارستوفانيس ، وهنا نصل الى ملاحظة هامة على منهج هذا الكتاب : ففصوله رغم انها زاخرة بالمعلومات الطريفة والجديدة - لا تنتظمها فكرة رئيسية تربطها بعضها ببعض ، وانما ظلت وكأنها جزايات جمعت عليها بعض المعلومات ثم دونت في كتاب ، نحذف منها ما نشاء فلانكاد نحس بنقص أو تشويه ، وعلى هذا لاحظ أن فصول الكتاب كانت تموزها الخطة التي تضي وفقها فصولها من التشتت والتكرار والتي تتناغم وفقا لها في عقد الفكرة الواحدة المتناسق .

ورغم أن الكتاب يحمل هذا العنوان « ارستوفانيس عصره وعمله المسرحي » نجد أن د^٥ على نور قد افاض في دراسة عصر ارستوفانيس بشكل يجعل من الكتاب دراسة لعصر ارستوفانيس فحسب ، ويقابل هذه الزيادة في دراسة عصر ارستوفانيس نقصان في دراسة عمله المسرحي يصل هذا النقص في العمل الايجان الى حد يجعلنا لا نجد في دراسة المسرحية أكثر من حكاية موضوعها فحسب ، على اننا كنا في أشد الحاجة الى الاقتصاد في التفاصيل الدقيقة التي أوردها المؤلف عن العصر والتي لا تتصل بدراسة مسرح ارستوفانيس في شيء ، وتسديد الجهد الذي أذاخته هذه التفاصيل الى الاضافة في دراسة مسرح ارستوفانيس .

والحق يقال ، أن هذه الملاحظات البسيطة لا تنال من قيمة هذا المؤلف العظيم وأهميته ، فهو أول كتاب في العربية يصدر عن هذا الشاعر العظيم ارستوفانيس ، وهو مصدر لعصر شاعرنا لا يستهان به ومرجع له أهميته لكل من يتطلع الى الاستزادة من الثقافة الرفيعة يجد فيه الباحث المتخصص والقارئ المادى بغيته على السواء .

وغيرها كانت تزلزل بالضحك نفوس الآثينيين ، ولكنها أيضا كانت تهز أركان تلك النفوس بالخوف - مثلما تحرك خوفا واحدا في نفوسنا اليوم - أن يضحوا - أو نصبح يوما في مكان العبد تقاسى ما يقاسيه ، وهذا الاحساس في نفوس الآثينيين أو في نفوسنا لا يكاد يختلف في حظه من الموق عنه في أي زمان أو مكان ، فما يصوره ارستوفانيس ليس شعورا أو احساسا قاصرا على هذا العبد بعينه أو ذاك ، وانما هو تصور من خلال عذاب العبد وأمانيه - معاناة أجيال ترسبت في نفس الانسان على مر الايام مخترمة عصورا متتالية ، وتجسدت تلك المعاناة فيما يلقاه ذلك العبد من تعذيب ، وقد خلج هذا الانطلاق من الخاص الى العام ، ومن المحدود الى المطلق ، خلج هذا على مسرح ارستوفانيس مسحة انسانية كان من الممكن أن تنطلق به الى العالمية الشاملة لولا أن ارستوفانيس ظل مشدودا - في مزيد من الاخلاص - الى قضايا مجتمعه شديدة الخصوصية مفتونا بها ، فاصبح الطابع الغالب على كل مسرحياته هو القومية بمعناها الواسع ، أو المحلية بقصورها الشديد (٣) وظلت القضايا التي شغلت ارستوفانيس في مسرحياته مسددة لخدمة فئة قليلة تعتمد كثافتها على عرش مساحته لا تتعدى اثينا وعلى طول فترة من الزمن لا تتعدى عمر ارستوفانيس الفني فحسب .

هذه هي الفكرة الرئيسية - أو المصلحة الاخيرة - التي يخرج بها قارئ كتاب « ارستوفانيس ، عصره وعمله المسرحي » الذي أصدرته مؤخرا دار المعارف للاستاذ الدكتور على نور - عندما يبسط فصول الكتال متجاوزة امامه ويحاول أن يجد الصلة بينها ، فالمؤلف لا يعالج هذه الفكرة في كتابه ، ولكن القارئ هو الذي يصل اليها بعد

(٣) في العدد السابق (١٢٥) من « المجلة » دراسة مسرحية السحاب من زاوية تاريخية ، ص ٦٧ وما بعده . انظر ايضا ص ٧٦ .

رسائل نيتشه غير المنشورة

Nietzsche

unpublished Letters

Translated from the German and
edited by Kurt F. Leidecher
(London, Peter Gwn, 1959)

أفكارها وزعمها عن الألمانية
كبرت ليدكر

عزى : محمد نعيم شريف

لو صادف حبا طليعا سليما متحررا
من عبثة أوديب أو قهرها من العقيد
النفسية لأمكنه التعليل في أهل
السموات ، ولتقوى قلبه ولسانه
بدعوات أكثر رحمة وإشراقا ، ولقد
كان لدى نيتشه من الأسباب ما يجعله
يعتبر نفسه « قهرا » وعساة تسرع على
قدمين .

لقد كان لأراء نيتشه دورها الهام
في الأحداث التاريخية الفسلفة ما بين
الحربين العالميتين ، وما تلاها من
سقوط أو صعود « لايدولوجيات »
شي . والدارسون لأعمال نيتشه فلة
قليلة جدا ، وأقل منها الدركون
أرغمها . ولكن هناك من يعكفون على
دراسة باعتباره أنموذجا لحالة من
حالات (جنون الهداء) فتجد دراساتهم
صلى أبعد بين جمهور القراء من
أدباء ومبشرين نيتشه نفسها - فالشككة
أنه ليس هناك من يفهم الرجل ككل ،
بدلا من أن يستخرج معلومات زائفة
استنادا إلى شذرات من حياته والفكر .

وفي ٧ أغسطس سنة ١٩٣٧ خلال
عهد حكومة ألمانيا النازية أعلن الدكتور
ويلهام هوب والاستاذ كارل شلشتا إلى
اللجنة الخاصة بالطبعة الكاملة لأعمال
نيتشه وخطاباته النقدية التاريخية

« لقد تأملت شجاعتى إلى الضحك ،
وقد انقطع كل حبل يبنى وبينكم » إن
السحب المتطفلة بالعواصف لهي سحبيكم
السوداء ، النقيصة ، وأنا أعزى الآن
بها » .
انكم تنظرون إلى ما فوقكم عندما
تتوقفون إلى الامتلاء ، إما أنا فهد
علوت حتى صرت أطلع إلى ما تحت
لعمى . فهل فيكم من يمكنه أن يضحك
وهو واقف فوق اللدى ؟

من يعصوم فوق لهم الجبال ،
يستنهزى ، بجميع مأسى الحياة
وبسارحها بل وبالحيات نفسها -
تريدنا الحكمة شجعانا لا نبال ،
أشداء ، مستهزئين ، لأن الحكمة أسمى
ولا تعب الأنى لا الرجل الكافح
الصلب » .

ويعرض المؤلف والترجم في مقدمة
كتابه لشخصية نيتشه كما تبدو خلال
رسائله إلى أصدقائه وأحبائه وزملائه
لأننا نعرف فيه على الكاتب الجاهلى
المتفلسفى ، والابن الفطس والشباب
الخيول ، الرقيق العائية ، ولذهب
الوفى والصدق الرفف - فيكتشف
هذا الإنسان وقد تركه كيف فلسفته
البارد ، وجاء يبحث عن أقل قدر من
العاطفة والرفقة ، هذا الإنسان الذى

يعتبر الفيلسوف الألماني فردريك
نيتشه (١٨44 - ١٩٠٠) شخصية
عقيرة فسلة ، تلف شجاعة غير
التاريخ والأجيال . ويعرف النظر
عما قبل في فلسفته ، فله إقام ثورة
عائلة في القيم والأخلاق كان لها
صداهها وأثرها الفعال في ألمانيا خلال
العصر النازى - واستغلها هتلر في
تعميته للشعب الألماني والآلة ناز الحرب
العالية الثانية .

فإن نيتشه هو الداعى إلى فلسفة القوة
والإنسان الأرقى ، والكاشف عن أعماق
أغوار النفس البشرية في جسرارة
وجسارة ، وهو مقسم الأخلاق الإنسانية
إلى أخلاق سادة وأخلاق عبدة ، كما
أنه حارب الدين المسيحي لأنه يهين
أخلاق الميبد بتسجيحه على الرحمة
والصف والاستعداد . ونادى بملء
الحياة الأرضية ، وجعلها مثمرة لأنه
ليس آمنا سواها .

وهو القائل على لمسسان نيتشه
« زرادشت » : « لقد كنتم من جنس
القرود فيما مضى على أن الإنسان لم
يكن حتى اليوم أعرق من القرود في
قرديته » وهو القائل : « ما الإنسان
الا كائن يجب أن تتلوق عليه » .
وذلك :

اكتشافهما المنير حول زيف خطابات
نيثشة ومعتقداته غير المنشورة ، التي
قامت اخته اليزابيث فورستر نيثشة
منشرها . ومنذ ذلك الحين بدأ الاهتمام
بهذه الشخصية يتخذ شكلا متزايدا ،
وبرزت هيرونة إعادة تقييم الرجل
واعماله وكل ما وجه اليه من اتهامات
وادعاءات .

لقد احب نيثشة اللغة اللاتينية ،
واعتبر نفسه استاذًا متمكنًا فيها
يقوق « جوته » و « هارتن لوتز » ،
ولكن ذلك لم يمنعه من الانجذاب ببقية
اللغات والآداب . ولله نيثشة
بمكلمات قاسية ضد اليهود ، ومع ذلك
ندد بأعداء اليهود في عبارات صريحة .
واحب ريشترارد فاجنر وقدره كاتب
وعقري . ومع ذلك انقلب ضده في
عنف . ونادى بالقوة والهيرونة وتأكيد
الذات الى حد العنف ، ورغم هذا
عنف نفسه على عاطفة الشغلة في
داخله ، كطبيعة لائبة ، كما لام نفسه
على قراءته لتسوتيهود وتآمره به .

ولقد دفعه اهتمام ابنائه وقته له ،
ووصفه بأنه لا اخلاق الى الاصرار على
أصله البولندي ، وتأكيداته بأنه لا يحب
للألمان بصفة .

كانت تطوف بذهنه الطغاف من ان
تلق أعماله في أيدي غير قادرة على
بسطها أو تحريرها . ولقد أصابته
يد القدر بنفس ما كان يشاء ، ومن
شخص قريب اليه ، وهو اخته ، التي
كانت تعنى بشؤونه وتلزم له عكيبته
وأوراله خلال فترة مرضه واهباب
عقله . الامر الذي كان سيؤدي الى
اساءة فهم الجميع له ، أو عدم فهمهم
له على الإطلاق .

لقد مكنتها الظروف من ان تصح
هي المتصرف الوحيد والثقة لأعمال
الحياة ، ولم تمكن والديها من المساهمة
بنصيب كبير ، وحين وجدت بعض
الخطابات في غير صالحها لم تردد في
تناولها بالتفسير ، ويشير الى ذلك وجود
هو ، أو تلك خبر في بعض المواضع
الحساسة ، ورغم أن الشكائد وسوء
التفاهم لم تكن تنقطع بين الأخوين ،
كما صرح بذلك نيثشة لكثير من

اصدقائه ، فإن الخطابات التي كانت في
حوزتها تسبح الى العكس ، بل وتقدم
صورة مشرفة جميلة لملكاتها .

ولكن بفضل طيبة الأستاذ بشلشتا
الكونية من لائحة مجلدات امكن التتبع
على كتابات نيثشة قبل أن تعود تحت
إشراف اخته .

اما بالنسبة للرسائل التي ترجمت
في هذا الكتاب ، وعملها ينشر للمرة
الأولى ، وقد اخترت من مجموعة مكونة
من ٢٧٨ رسالة ، تم انقلها ببراعة
من بين الرسائل التي نشرها بشلشتا
في المجلد الثالث من كتابه . وهذه
الرسائل تقدم صورة واضحة للمنظور
العقل والعاطفي لنيثشة . ويجب أن
يكون واضحا لذهن القاري ، ان نيثشة
كان يشعر منذ البداية بأن على عاتقه
رسالة خطيرة عامة في الحياة .

ورسائل نيثشة لأخته اليزابيث ،
ووالدته ، ووالده ، تكشف عن
شخصية عاطفية ، ودود واليعة ،
متأهبة على الدوام للمسلح والولام .
وكانت أخته تعنى مسألة كبيرة في
جيبساتو . وتكشف تجربتها عليه من
علاقتها مع الرجال والنساء ، وتفعل
انتباهه ببعيدتها عن أكثر من حب
أحوى ، وقد كانت هي مصدر كل
الصعاب والشكائد ونجحت في إبعاد
والدته عنه .

والشخصية الثانية الهامة في حياته
هي « ريشترارد فاجنر » ، الذي اعتبره
البحر بديلا لوالده . وقد استمر
تعلق نيثشة الشديد به حتى مرحلة
أوبرا « برسيغال » . إذ تبين له
اتجاهه نحو الاعتراف والفطرية والخلص ،
فسيطر عليه احساس بالطماسة ، ولم
يعلم الا أن يكتب الى « بيتر جاست » :

« اني أحس بالفرح يعبرني عندما
أتبين ثانية ، الى أي حد كنت أحمقا
للاجنر » .

والخطابات مليئة بالإشارة الى مرض
نيثشة . فقد كان يعاني من صداع
دائم وقصر نظر متزايد . وقد عزتها
إدارة مدرسته الى وراثته لهما عن أبيه .
وأثناء ادائه الكلمة العسكرية وقع من
على جواده وأصيب ، وبينما كان يقوم

بالتعريف في صفوف القتالين في حرب
المسيحين أصيب بالعدولتريا
والدوستوريا .

وفي خطاب ارسله الى فاجنر في
مناسبة عيد ميلاده . نقرا :

« السيد المحبوب .. ان الكتابة
اليك في عيد ميلادك تعنى طلب الحظ
السعيد لنا ، وكذلك الصلوة لتتمكن
من مجاوبتك على الوجه الأكمل ، لأنني
مضطر لتسليم بأن الرضى ، والائانية
للتريصة وراه ، هي التي تدفعنا الى
التفكير الدائم في أنفسنا ، والعقري
على أية حال وهو في كامل صحته
يلقى دائما وقسط من الآخرين ، ويمنح
البركة والصلوة أينما يضع يده . وقد
قرأت أخيرا أن كل رجل مريض
تدل .. »

وهذا خطاب آخر لصديقه الحميم
« هريش كوسليتز » أو « بيتر
جاست » الموسيقي ، الذي كان يعتبر
نفسه تلميذا مخلصا لنيثشة ، والذي
سمح له الأخير بالاطلاع على أدق
اسراره :

« لكي أشتد أزدى لتسبح في طريق
حياتي الذي اخترته ، خلقت أس
مجموعة السمات التي وجدت أنها تتم
عن الرائي والتبل في الناس ، وعلى
العكس كل ما هو خاص بالفنونا ، فينا
(وقول فترة مرضي شعرت منزعبا
بالنعادي الى ضعف السولة والنعاس
الطامة . حتى بالنسبة للضائلهم
الطامة . هل تدركوا هذا ؟ أه أيتها
الرجل السليم ؟) ان التبل ، مثلا ،
هو الظاهر الشبايت لروح الدعابة
التوارية خلف لسوة الزهد ، وحيث
النفس ، وهي تنبذج ببطء ، في كل
الاشياء ، حتى في النقرة الرصينة ،
ويصبح أعجابنا بأنفسنا متصرا » .

ولم يكن نيثشة يسارع بانهايم
الأخرين بعدم فهمه ، بل كان يحفل
نفسه مسئولية ذلك . « اني أنا سبب
كل الأحداث القاسية التي تعميضي » .

ونقول في خطاب لوالدته فرنشيسكا
نيثشة من « بلوغوتا » في ٢ مايو سنة
١٨٩٣ :

بهذا الخطاب والسؤال ، ما عدا
صديقنا المشترك « فون ستر » ..
ساعد في الحادية عشرة بالظفر
المرجع ال بازل . إذ يجب أن أدرج
.. لقد شمت الططاب عنواني في
« بازل » لو أجيبت سؤال بالاجواب
فسأبدر بالكتابة الى والدك . وفي
هذه الحالة سوف أسألك عن عنوانها
.. اذا وجدت أنه من السهل أن
تقوى بسرعة ، فلو كان نعم او لا ،
فسيحلني قرارك بالخطاب حتى الساعة
العاشرة يفتق « جارتني دي لا بوسيه »
تعتاني لك بكل ما هو طيب ومبارك
على الدوام .

(فردريك نيته)

وعندما وجد أن خطابه هذا وما
يتضمنه من طلب يدها غير لائق عاد
وكتب لها معتلوا .

بازل في ١٥ ابريل

عزيزتي الآنسة « ترابيدش » -
كنت في غاية الكرم بطولك عني . لقد
شعرت بذلك من رقة خطابك . هذه
الزلة التي لا استعملها حقاً ، لقد
صليت كثيراً عندما فكرت في الطريقة
القاسية الضيقة التي سلكتها ، لدرجة
أنني لا أستطيع التسبب عن مدى
استنائي لك من أجل مساعدك هذا .
لا أريد أن أقدم أية إضاخات . كما
لا أعرف كيف أبرر نفسي ، ل رغبة
الخيرة ، وهي أنه اذا تصادف وقرأت
اسمي او قابليتي لانية ، فأرجو ألا
تفكر في الفزع الذي سببته لك .
وفي كل القرون أريدك أن تعتقد
أنه مهما كان الشر الذي اقترفته فقد
أردت به خيراً .

☆☆☆

وفي يونيو سنة ١٨٧٨ كتب نيته
الى « ديتهاوت فون سيدلتر » يصف
شعوره نحو « فاجتر » بهذه العلابه
عليه :

« بقدر اهتمامي ، فاني مسرور
وراضي على الدوام لأن أحد أصدقائي
يقدم الخير لفاجتر ، ويمكن للعالم
ذلك اني أصبحت أقل قدرة على منعه

الشيء . وراء القيام الرعائي لصلح
تاريخ اللغة » أنا شططيا لست
بعيداً هكذا فافكر في تدور حولك على
الدوام ، ولو كان حقاً ما كتبت - وهو
ما أقر به - اني مقود بالوسيقى -
فانت في كلمة القرون ، فالنوموسيقى -
تلك ، كنت القائل في ، أنه حتى لو
كان هناك شيء متوسط ، وأمكن قيادته
بمهارة لأحدث تأثيراً ممتازاً . بهذه
الروح أعبر عن أعجب الرغبات: أيقدر
للأم أن يقل كذلك ، فلتتم هذه
اللمحة فهي غاية في الجمال . فيما
يتعلق بالسنه القادمة أطلب فقط ألا
أبرهن على عدم جداتي بصفك الذي
لا يقدر ، وتشجيعك القوي .

أرجو أن تتقبل هذه الامنية ضمن
ما تتقبل من أمنيات مع بذلك لهذا
العام الجديد .

واحد من « الفلمان المباركين »
ونلتقي بعد ذلك برسالة ذات دلالة
هامة بالنسبة لحيات نيته العاطفية :

« جنيف في ١١ ابريل سنة ١٨٧٦ »

عزيزتي الآنسة « ترابيدش »
ستكتبي لي شيئاً اليوم ؟ حينئذ
أنا أيضاً سأكتب لك شيئاً .

أرجو أن يجمع قلبك كل ما يستحقه
من شجاعة ، لكي لا يربح السؤال
الذي سألقه عليك : هل تقبلين أن
تعيشي زوجتي ؟ أنا أجبك وأشرح
كما لو كنت نفسي . ليست هناك
كلمة يمكن أن تصف عاطفتي المفاجئة
على الاطلاق ليس في ذلك لائب ، ومن
هنا فليس في الامر ما يستحق
الاعتذار ، ولكن ما أود معرفته . هو
إذا ما كنت تشاؤكيني نفس التشور
.. إذ ليس بيننا شيء غير عادي بالرة
.. ولا حتى للحظة واحدة أ لا
تعتقدين معي أنه بالاتحاد ، سيصير
كل ما أكثر حرية والفصل مما لو
تلكا منفردين : عظيم ؟ هل تجرؤين
على الصبر معي ، تتأصلحين بلطفه من
أجل الحرية والافضل ، وفي كل
مسالك الحياة والفكر ؟

والآن أرجوك أن تكوني صريحة ،
ولا تسمكي بشيء . لا أحد يصرف

« فيما يتعلق بمستقبل فانا الآن
متزعج بعض الشيء لئيش الاعتبار
الخاصة ، فالقرار المتعلق بأي تخصص
أتجه ، لا يأتيني بيسر وبساطة . وقد
اضطرت للتفكير فيه بنفسى ووصلت
الى اختيار وهو نفسه الذي يقبليتي
بالطبع هناك معطولات مني كمراسمة
ما أنا مقبل على دراسته على الوجه
الأكمل . ولكن الاختيار ما زال صعباً
.. إذ يجب أن أكتب عن ذلك المجال
الذي يمكنني من أن أعمل في تحقيق
شيء جدير بالبحث . وكنت تنقلب هذه
التفكرات كثيراً . كم تتحول بعيداً
بمواجه الساعة ، او بعض التكاليد
العائلية القديمة او الرغبات الخاصة
فهذا الاختيار يشبه كثيراً القرار بالوراثه
الكبيرة الممد ، وغرباته القليلة القوية
وتسد ما أبود في موقف مضطرب
نوعاً ما ، لاتساع اهتماماتي هذا
الاتساع العظيم وتوزعها على مجالات
شتى مختلفة ، الامر الذي سيحليني
رجلاً متعلماً ولكن من الصعب أن
يؤهلني لمهنة بمعناها الفتيق . وعمل
هذا فالوضع الآن لدهني أنه يجب
استبعاد قليل من تلك الاهتمامات
واحلال أخرى محلها . ومع هذا فما
هي تلك الاهتمامات السيئة الطع
التي سأضطر الى التخل عنها ؟ ربما
كانت هي نفسها التي اعتر بها .

وكتب الى « ريتشارد فاجنسر » من
بازل في ٢٩ مايو سنة ١٨٧٠ يقول :

« الارب الملاذ : مقدر على مثل العام
الماضي ألا أكون حاضراً للاحتفال بعيد
ميلادك . السال السبب ، يمتضى هذا
العام أيضاً من الضهور . حتى الفلم
يطاوعني في أن أحتفلن الامل في
التمكن من القيام برحلة الى منزلدي
مايو .

اسمح لي أن أعبر عن أعظم تمنياتي
وأخلصها ولد لا يجرؤ الآخرون على
تهنئتك باسم الفن المقدس ، باسم
أرفع التطلعات من أجل اللاتيا ، كما
يتفق ورغباتك ، ولكن دعني أعبرواضيا
عن تمنيات أكثر شخصية : هل تبقي
.. كما كنت العام الماضي ، مرشداً
الى المذاهب السرية للفن والحيطة ..
هل كنت أبداً لك أحياناً ، بعيداً بعض

وكتب في نفس الخطاب :

« وبالرغم من هذا فقد حصلت الكثير خلال هذه السنين لتطهير روحي وتجهيلها ، دون الحاجة الى دين أو فن (وسوف تلاخط أن هذا كان موضع فخرى . وأن وحشتي يادى الامر قد مكتسبي . حقا من اكتشاف متابعي) اعتقد انى انجزت عمل حياتي ، ولكن كشخص لم ينتج له الوقت الكافي . وأدرك انى سكبت نقطة من زيت جيد للكثيرين ومنعت عددا كبيرا من سلامتهم والزنا تفكرهم . اكتبلك ذلك متأخرا ، حقا كان يجب قوله عندما اكملت انشائي ، لم يكن هناك الم قادر او سيقدر على تسليط فاصيح شاعدا زائلا للحياة كما اراه » .

ثم قال في نفس الخطاب أيضا :

« هل لديك اخبار سسارة عن القاجرين ؟ مرت الآن ثلاث سنوات منذ سمعت عنهم : لقد نزلوا متى هم ايضا . وقد ادركت منذ زمن انه في اللحظة التي سيلاخط فيها فاجتر التصدع في لظائنا ، فسوف ينتهي هو ايضا بعيدا متى . وقد اكبرنى شخص انه يكتب فصحى . فيه يستمر .. الحقيقة لا بد ان تبليغ بطريقة او بأخرى . انى لاذكرك بمران دائم . لاني مدين له ببطل ذلك الدافع القوى نحو الاستقلال الروحي واثنت تعلمين بالطبع ان « صر فاجتر » ارق امرأة قابلتها في حياتي . ولكنى لم مصعد اطلاقا لتغيير سلوكي أو تجديد اتصالنا .. لك فلات الاوان » .

اليك اينتها الصديقة والاخت المبجلة تحيات الشاب السن الذي لا يجعل أى ضفينة للحياة ، حتى ولو كان الامر يوجب عليه التهلك على الخلاص » .

وكتب نيته لصديق العمر «فرانز اوفريك » خطايا في ٢٨ أغسطس ١٨٨٣ استهله بتنبيهه : « هذا الخطاب لك وحده » وبداه بوصف معاناته قائلا :

« الصديق العزيز : لقد ادى انفصالك عنك الى اوتفاني في السلام



الاول أو الثالثة من كتابي ، الذي اعطيته عنوان « حد الفترات » وتزولا على رغبة اختي عدت فيها بعدد الى « بايروت » بعد ان اكتسبت عدوا نفسيا يؤهلني . ولم كل شيء . » لتحل الصعاب التي قد تشبا ، تحيلا سامنا دون التعديج الى آخر له الى اذن مومن ينفي كل ما لا يطمئن من الناس . واصدقاء أو اعداء وعادات » .

لسوف احيا سنين في عزلة ، حتى اصبح تام الفصح واتناب كيليسوف للحياة ، فاصبح نفسي حينئذ (بل وربما كان من الواجب وقتئذ) ان اعود للمعيش بين الناس .

وعندما مؤزته الايام كتب في ١٤ يناير سنة ١٨٨٠ خطايا الى « ملويدا فون ميسترچ » ينقل بعض ما به :

« بالرغم من أن الكتابة أصبحت بالنسبة لي لاهية محرومة . فلمسوف اكتب لك . انت التي احبها واغزاها كالحب كبرى . وربما كانت آخر رسالة اكتبها ، فلام حياتي لثروعة ، التي لا تكاد تنقطع . تبصلي مشوقا لنهاية . واحبائي بان شربة واحدة للمعيش ستخلصني من الامي وانها في متناول يدي ، يتمتعني آمالا لا حصر لها » .

السعادة ، وهو وهو على ما هو عليه . رجل مسن لا يقبل أن يتقهر . ان نضال كل منا منفصل لكل الانفصال . وهذا يؤتني بما فيه الكفاية . ولكن من اجل خدمة الحقيقة يجب أن يؤهل الفرد نفسه لبذل أية تضحية . وعلى فكرة لو علم أى تصميم في قلبي ضد فته ودوافعه ، لاعتبرني من اعدائه وانما كما تعلم لست كذلك » .

وفي نفس الموضوع كتب نيته في الشهر التالي الى « ماتيلدا ماير » يقول :

عزيزتي الانسة ماير ، لا طر ، لقد قدر عسل ان اسبب التساعب لكل اصدقائي ، بما افوهه به ، في الوقت الذي انخلص فيه انا نفسي من هذه التساعب آخر الامر . ذلك ان خلج السحر والتسودة البتافيزيقية على كل ما هو حقيقي وبسيط ونضال العقل ضد كل عقل يرى في كل الامور اما اعجوبة او اها ، وينطق هذا تماما على فن ، البادوك ، بميلاته وحاجته الى الاعتدال . واشعر بهذا الى فن فاجتر . وكل هذا يسبب لي في النهاية اها ، ومزيدا من الامياء . ويهتدد بسلبى تقريبا من كل هتد . حال وعقدرة . انى اود لو كنت مص تشعيرين ايضا بقاء « هواء الجبل » الذي افضي ايامي فيه . ولذلك اصبحت اميل الى ان اصبح ارق في نظرتي الى اولئك الذين ما زالوا يعيشون في ضباب الوادى السفلى . انى مصر ومستعد اكثر من اى وقت مضى لكل ما هو افضل وامتن ، مقتربا اكثر من ذي قبل مئات الخطوات من الافرق . هل تشعيرين كيف احيا انا نفسي ، باحثا عن الحكمة في ارق الامور ، في حين كنت قبلا ارجل الحكما . واقدروهم .. وباختصار اذا كان في امكانك ان تتماظلي معي في تلك التفرجات والازمان التي ذكرتها لك ، فلا بد ان تكوني رغبة في شيء مشابه لهذا .

لقد فطنت تماما الى كل ذلك اننا الاثاني في « بايروت » خلال فترة الصيف وبعد حضوري قليلا من المحلات .. هربت بعيدا الى الجبال وهناك في قرية صغيرة بالفاية ، اهتمت بالسودة

الكتابة ولم أستطع طوال رحلة العودة التخلص من الاحساس بالثقلية فشلت الآن في الانتصار على نفسي .. السوداء ، من بينها كراهية اغنى اللغوية ، التي تسببت بصمتها في غير الوقت المناسب ، وبعدتها في غير لاصبحت في النهاية ضحية شعور قاس بالرفية في الانكسار ، في نفس اللحظة التي وصلت فيها الى قمة تفكيري تخلت عن كل انتقام وعقاب . وهذا الصراع الداخلي يؤدى الى خطوة بخطوة الى الجنون الطبقي ، الى انحراف بطم هذا التهديد ولا ادرى الى اى مدى ستختلف رحلتي « كنومبول » هذا الخطر . بل دالى العكس فمن الممكن ان تعرض هذه الرؤى الكثرية في اية لحظة . وهذه الكراهية الطويلة الامة يمكن ان تتطور الى كلمات والعال . وفي هذه الحالة سأفعل انا صحتها اكثر من اى شخص آخر .. » .

لم كتب في اسفل الصفحة تفسيرا لملامته تلك : لعل أستطيع دورا الناس جميعا ان تبسط خطورة هذا الامر لاحتى ؟ » .

وكتب في مذكراته يقول : « في التحليل الاخير ، كان المرض ذا دمة جليلة لي . لقد دفعتني خارج نفسي ، لم يمنحني الشجاعة لآكون انا نفسي ، وانى ايضا ، طيلا لغرائزي حيوان شجاع لم ، حيوان عسكري . ان المقاومة الطويلة لد آثارت الى دما كبريائي - هل انا فيلسوف - ولكن ما معنى ذلك ؟ » .

وكتب الى كارل كسودتز في ٢١ يونيو ١٩٨٨ :

« فيما يخص كتابي زرادشت ، اعتقد انه يقاد يكون اعرق كتاب باللغة الالمانية ، وهو كذلك الاكمل لغويا .. وعلى اية حال للوصول الى فهم وثيق متبادل نحتاج الى جيل كامله ، لابد له ان يمر بهذه التجارب الداخلية ، التي كانت ضرورية لاجراء هذا الكتاب .. واضح اى شخص ياليد بؤلاتي الاخيرة . الاكثر التساعا واعية » « واداة الغير والتر ، ونحو الاصول (الاخلاقية) وبالنسبة الى شخصيا فالاعظم تجاوبا هما الكتابان التوسطان « اللجر » و « العلم المرح » وهما اكثر ذاتية »

وكتب له في نفس الخطاب : « اني مفرود الى الحد الذي افوق فيه ان كتبي في التدرجة الاولى من العظمة بفضل ثراء التجارب النفسية . وجسود امام اعظم خطر ، وذات صراحة شامة » .

وكتب نيتشه لكارل فوش من تورين ناباطيا في ١٨ ديسمبر ١٩٨٨ : « السنوات الثلاثة سوف تشهد انقلاب العالم رأسا على عقب ، فيلسوف احكم العالم من الآن فصاعدا . نيتشه الى انسحب الاله القديم » .

وفي ٢١ ديسمبر سنة ١٩٨٨ كتب نيتشه الى والدته يقول :

« في الحقيقة ، مخلوقك المسن ، اصبح الآن حيوان ضخم الشهرة ليس فقط في ألمانيا - فالاتان اكثر غيا ، وعابية من ان يصلوا الى ارتطامى الروحي ، وظالا جعلوا من انفسهم

حقى يسبى - بل في كل مكان آخر .. ومن خطباته الاخيرة في بداية جنونه ، كتب الى « برتر جاست » في ١ يناير ١٩٨٩ سطرين يقول فيهما : « الى قائد الاورسترا بيترو »

« ان لي اغنية جديدة : العالم يتحول .. والسماء بكاملها مبهتة »

(المصلوب)

وكتب لجورج براندس في نفس التاريخ هذين السطرين :

« الى صديقي جورج ! بعد ان اكتشفتي ، ليس هناك صعوبة تتجدي . الصعوبة الآن هي ان تفقدني .. »

المصلوب

وكتب في نفس التاريخ « لكويزيا فاجنر » زوجة فاجنر التي كان يحبها ويعتبرها مثالا للمرأة ، يدعوها بلقب « الزبة اريادن » زوجة السرب ديونيسوس » :

« اريادن » احيك » ديونيسوس

وبهذا تنتهي كتابات نيتشه بولوجية في قلعة الجنون . حيث كان لا بد لهذا العقل الجبار وهذه الالام العظيمة ان تجد متنفسا ، وطريقا للفلاس ، هربا من سيطرة الارادة القوية .. والنفس السامطة في مسعها الدائب نحو الحقيقة . حتى تنتهي حياته اخيرا في عام ١٩٠٠ بعد ما يقرب من اثني عشرة سنة من ذهاب عقله .





تقدمها : زينب عبد العزيز

المرأة .. أين تغف من نفسها ومن تاريخها ؟

تسمى المرأة في جميع أنحاء العالم نحو الفلاس من كل تلك القرون العاتية ، الراسخة على كيانها منذ احتجاب طويلا . غير أن الوصول إلى تحقيق هذا الهدف يتمسك سلاحا ذا حدين . فمثلما تسمى المرأة إلى التحرر ، عليها أن تتحمل مسؤولية تحررها بأن تقدم من أعمال الخلق والأبداع ما يكفل لها حقا أن تتساوى مع الرجل . فالتحرر لا يعنى سلقا فصب ، وإنما يعنى إيقاد أساسا إنجازات فعلية .

والامثلة التي يقدمها لنا التاريخ - رغم قلتها - هي لنساء قدمن من الأعمال أكثر مما حصلن على حريات . ونظرة شاملة على الصحف والمجلات الأدبية الفرنسية - التي ظهرت طوال الشهر الماضي - تعطينا فكرة واسعة سببا في دور المرأة المبدعة في شتى المجالات ، منذ قرن مضى حتى يومنا هذا .

المرأة شاعرة :

وأول من تبرز في هذه المجموعة ، ربما لكثرة ما كتب عنها وعن أعمالها ، هي الكاتبة الفرنسية **المرأة تريوليه** . وإن اقترن اسم «المرأة» فور لطفه بشيء ، فهو يقرب باسم أستاذها وزميلها وزوجها **لويس أراجون** . فقد أوتيت اسمها خلال حياة حبسية بالأعمال ، مليئة بالصراع من أجل تحقيق ما يعتقدانه وما يؤمنان به ، في مسبيل تطور الإنسان وحريته .

وقد أصدرت مجلة **Europe** عددا خاصا عنهما هذه الأيام ، كما أصدرت **Poètes d'Aujourd'hui** عددا خاصا عن الشاعر أراجون وعظمتها يرجع إلى الزاوحيا وإلى الإنسانية عفا . وذلك بمناسبة مرور خمسين عاما على تراثها ، ذلك التراث الذي يتلوه عنه **جان** -

لو عاجلتي أنه بمثابة المارة التي تضر أعمالها . ذلك لأن العلاقة الصيقة التي تربط بينهما من أقوى وأصدق المراتب الثلاثة بين شخصين في عصرنا هذا . أو هي علاقة متكافئة دعما وعاطفيا ، قائمة على الحب والأبداع والبحث المتبادل . الحب في أسس قيمه . الحب كإكتشاف للطرف الآخر . ذلك الإكتشاف الذي يسمح للحب بالخروج من حدود ذاتيته المملقة . إذ يعتبر الخروج عن الذات هو الذي يفرق بين الحب الصادق ومجرد الرغبة في الحب .

ولا تلمي أنزا يشي قدر إيمانها بالثمن وبمسئولية الخلق التي يصبها . فليس تترك في إحدى رواياتها :

« انني وثيقة انه إذا ما طأنتي إلى عضي من مصاني اللام ، فسأظل أردد حتى آخر انفاسي انني أومن بالثمن »



ويقول **روجييه جادوى** الكاتب والمستشرق الفرنسي-

في المقال الطويل الذي كتبه عنها في مجلة **Lettres Françaises** أن ذلك الإيمان هو الذي يحاول الرأى التعبير عنه والذي يحدد انطاق أعمالها . مثلبا يحاول أراجوب التعبير عن اردواجية الإنسان وتناقضاته . وعن مشككة الزمن . الزمن بعديته : الزمن من حلال الإنسان . والإنسان من حلال الزمن . أن يبحث الزا وأراجوب عن الزمن يتم من عملية الخلق الفني ومن عملية البحث عن واقع العالم . عن مستقبله وإمكانياته القريبة والبعيدة . وعن التطور الذي يحتم مشاركة الإنسان العملية .

المرأة فنانة :

وان كانت الزا تريوليسه من الأمثلة المصاصرة التي ساهمت بالفعل وبفضل أعمالها العديدة والمتعددة الجوانب في أن تحتل المرأة مكانتها الإبداعية في التاريخ . فإن الفنانة الرسمية **سوزان فلادون** تتميز من الأمثلة الرائعة في عالم تحرر المرأة وحصولها على مكانة المساواة مع الرجل بفضل عملها أيضا .

لقد أقام متحف الفن الحديث معرضا شاملا للمرحلات سوزان . وذلك بمناسبة مرور مائة عام على ميلادها . وأهم ما يبرزه هذا المعرض هو أقيات وجود مذهب التصويرية - التشاورية وادعائه في نفس الوقت مع كل من مذهب العنصرية والتكيفية . كما يؤكد في جهة أخرى سلاسل أفكاره السائدة عن صف مستوى الأعمال الإبداعية النسائية .

واعتبار سوزان فلادون من الأمثلة البارزة في مسيرة المرأة - والمطاء عما بمعنى الإبداع من داخل نفسها



والاستمرار . دون انتظار أى مكسب أو أية سبيجة - ذلك لأنها أعطت صلا . وأعطت صديق وأصرار . دونما الحصول على أية مكاسب أو حقوق .

فقد كاتب سوزان امرأة كادحة . من عامة الشعب . قلقة النفاخ . لكنها عينة بالتحارب الإنساني . عسة العلم لدى الحياة . لذلك يصعب الفصل بين لوحاتها وحياتها . وتقول عنها جريدة **Nouvelles Littéraires** أنها بمثابة « إحدى سلات الروايات الشعبية » . وهذا تتشابه عن سبب هذا التشبيه . فشرف أنها ريفية الأصل . ولدت من أم قسالة وأب مجهول . ولم تذهب إلى المدرسة إلا لفترة قصيرة . لأنها اضطرت لمساعدة أمها في الصراح من أجل البقاء . لكنها كانت تحب الرسم . بل لفتة كان الفن الوحيه التي يجدها إلى الحياة . والتي كانت تخلص من غورها لكي تتعلم في ممارستها

وعملت سوزان فلادون قسالة . وحادمة . ثم محض الصدفه عملت موديلاً للرسم . وربما ساعدتها ذلك العمل الجديد على فهم عالم الأثرى عن قرب . ذلك العالم الذي كان يمثل في نفسها ولا تقوى على التعبير عنه لأندع من موارد . ومع ذلك فقد استمرت في التعبير دعي الذات . من كدها باستعمال قطعة من الفحم أو قلم من الرصاص .

وفي عام ١٨٨٣ . أي عندما كانت في حوالي السادسة عشر من عمرها . أقيمت أسبها الوحيد . موريس . والذي قبله المصورين أن يرسمه إلى نفسه فيها يمد . وأصبح معروف باسم موريس أوتريفلو - وهو . عن كبار رسامي فرنسا في أسطوانات المبه الحديثة .

ورغم أنها ولدت موديلاً لكل من رنوار . وبوللى دي شافان . وتولور لوتريك . إلا أن أديار ديها - الذي لم تصل له موديل - هو الذي شجعها على الاستمرار . بتراته بعض رسوماها . كما راج يسدى إليها النصائح الفنية . وأديار سوزان . وهربت بأصرار . وترجع أول لوحاتها الزيتية إلى حوالي الثلاثين من عمرها . لكنها لم تصل إلى انطلاقها الحقيقية إلا في حوالي سن الأربعين . عندما استقرت نفسياً بزواجها من أحد الرجال الأثرياء . سيبيا . والذي كمل لها السبيل لتكرس كل وقتها للفن .

وحتى هذا العمر لم تكن الحياة قد ابحست لها أو قصمت لها أكثر من الآلام والمأسى . ومع ذلك . فلم تتوقف عن تأمل تلك الحياة المتناقضة . ولا عن التمسق في أيامها . وظلت تميز .

لكن . ما الذي كانت تميز عنه سوزان فلادون ؟

ونجد الإجابة في نفس المقال :

« إنها ترسم ما تعرفه . ما تراه بنفسها . ما تلجسه وما يحسها . ما تحبه وما يهز كيائها »

وربما كان ذلك سبب ابتداعها خاصة في تصوير وجهه الاستعراضي . لكنها طرقت شتى المجالات الفنية وعالجتها بنسب الجلب والمهارة .

إن شغلها بالرسم ، واعتماها بالخط والتكوين الجمالي ، وألوانها الدافئة ، واختيارها الصادق للموضوعات ، جعلها تمثل مكانة المساواة مع كبار الرسامين وخاصة - وهذا هو التقييم الجديد لأعمالها - تساويها مع بول سيزان ، ومع مجموعة الرسامين الألمان المعاصرين الذين لم تقلبهم ، وبالتالي لم تنتثر بأعمالهم . أما القيمة الانسانية التي كشفت عنها هذا العرض ، فهي اثبات قدرة المرأة على الإبداع واستقامتها الوقت بعبء الرجل ، بفضل صمودها ، وعنايتها ، واستمرارها في العمل . . .

وإن ظلت أعمال سوزان فلادون تنبئ بالحياة وتؤثر على مشاهديها حتى اليوم ، فذلك لأنها عبرت بصوت عن دفة الحياة وعن حبها للமானة .

المرأة عالة

ولا تقتصر إمكانية التصوير والإبداع عند المرأة على مجال الأدب والتي فحصب ، بل لقد طرقت وبخروج شتى الميادين . ومن النساء التي تعدت عن الصالحه الأدبية الفرنسية ، المسألة النفسية لويژ أنفويا - سالومي ولوزير تعتبر من ذلك النوع من النساء اللاتي يبرهنن حوقلن انتزاعا ، مع استمرارها في الخطاب ، لأن كاسك توير اندريا - سالومي طالب بأسرار ومنهج بالمدل - وذلك في عصر كانت فيه المرأة هي الخادمة - صعدت لهم ولمجتمع بقدر ما أحدثت أن لم يكن أكثر ،

ويقول **دوبرت كاتوز** ، الناقد الفرنسي بجريريت **Rigaro Littéraire** عما كتبه لويژ في علم التحليل النفسي « إن حصيلة حياتها هي عشرون كتابا ما بين البحوث والتقصص والدكرات ، ومائة وعشرون مقالا ، معظمها نشر في المجلات العلمية ، وخمسة وعشرون عاما من الممارسة الفعلية » .

وحياة لويژ هي عبارة ثقافية كبرى ، امتدت في المجتمع الأدبي فيما بين عامي ١٨٦١ و ١٩٣٧ . وهي رومسية الأصل ، نشأت مع بداية تحرر الإقنان وبداية تحرر روسيا . وقد جعل طابع لويژ الاستقلال المتحصر برفضها التصيد الذي ، وفي دراستها سرا ، ثم علانية ، لنيكيتوس الفيلسوف للقرن الثامن عشر ، مع **القي جيلو** . وتنتج ذهابا وجمالها إلى درجة أن يقول عنها القس جيلو على كتمان حبه لها « ورفضت لويژ هذا الحب » ورفضت أن يعوقها عن الدراسة ورفضت أن تنتهي حياتها قبل سن الثمانيين . ففرت الرخيل إلى زيورخ لدراسة علم الإيوان بالمبارنة ، والألحوت ، والفلسفة ، وتاريخ الفن . وذلك في وقت كان الرجل عموما ، ويحبل لفاته بغيرها

في المصطلحات - ولغت لويژ في دراستها إلى درجة دفعت أحد مدرسيها لأن يكتب لأهلها قائلا :

« إن ابنتك غير عادية ، فهي تمتع بصفاة الطفولة ولها في نفس الوقت عقل إرادي متحرر ، يفوق سها ، أنها جوهرة » .

لكن لويژ أجهت في الدراسة ، واضطرت للنسحاب إلى روما للاستشفاء - وهناك ، تعرضت إلى الفيلسوفين الشبان غريديك نيتشه وبول دي - وسرعان ما وقع الإنسان في غرامها - لكنها كانت غارقة في تيار العلم والدراسة - وما لبث بول دي - تجاه عدم أكثراتها بحه - أن أنزوى ثم مات بطريقة هي أقرب إلى الانتحار .

ورغم القيل لويژ سالومي على الحياة وعلى العلم بهم غريب ، فانها كانت تختبئ أن تمنعها الصلات القرامية من استمرارها في التحصيل والمطاء . إذ كانت عرضة لأن يقع في غرامها كل من يراها ويلبس ثلثج ذكائيا وذهبا . وقد أحبها بالمثل كثيرون من الفلاسفة والمفكرين في عصرها مثال نيتشه ، **وريلكه** ، **وفرويد** . ولكي تسد الطريق أمام عشاقها ، وافقت على الزواج من **فريدريك كارل أنفويا** . لكنه ظل زواجا صوريا ، لم تؤسسه .

ويقول عنها جان ديفيتور ، الناقد الفرنسي **بيوسيلة LoQuinzaine**

« إن خفيها بالاستقلال التي دفنها إلى حد الضيق والحمية ، أملت أكثر عرضة للحب وزاد من تائق دكها » .

لكن لويژ فضلت أن تتركس كل طاقتها الذهنية والجسمية لدراسة وتدريس علم النفس في جامعة جوتنجن بألمانيا .

الشباب والامبالاة

أسئلة كثيرة على صفحات الجرائد والمجلات الأدبية القروصية تدور هذا الشهر حول موقف الشباب من الحياة والمجتمع وتتنقح معظم الاجابات على القول بأن الشباب الأوروبي الأمريكي يتخذ موقف اللامبالاة .

يفكر مارتن دوبرمان ، الاستاذ الجامعي الأمريكي ، الذي اشترك في بحث قامت به مجلة **Partisan Revue** الأدبية الأمريكية ، ونشرت عنها مجلة **La Quinzaine** في موضوع حول المثقفين الأمريكيين . نظرة أكثر تشاؤما قد يقول

« ما يؤسف له أن الشباب الجامعي لا يسعى حاليا إلا للحصول على ما يؤمن مستقبله ويضمن له مكانا مناسبيا يعمل فيه . أما تلك الفئة التي تشترك في الإحداث السياسية أو الذين يعارضون الثقافة المصرية

لهم لا يعرفون أى معنى أو أى وزن للألم .. وسرعان ما يتسبون مثلهم المبدأ .. على أمريكا يتخافون البؤس»

ويروى الشاعر الأمريكي روبرت كويل - فى ' نفس البحث - أن شباب اليوم أسعد حالا من شباب الأجيال السابقة ، بينما يدين الباحث والكاتب الأمريكى هارولد وودزبرج الشباب الأمريكى ، إذ يقول :

« أن الشباب هنا غارق فى الصلوات الخلية ، والبلوجينز ، والملهى الطويلة ، والموسيقى الالكترونية »

وفى الوقت الذى نرى فيه تحديد الأداة فى حثه الأراء قاصرا على الشباب الجاسى بصفة خاصة ، فإن الكتانية سوزان سونتاج تنهج - فى البحث نفسه - الحصار الأمريكية اصلا - وسوزان سونتاج هى الباحثة الأمريكية التى أثار كتابها « ضد التأويل » ضجة واسعة عند صدوره فى الولايات المتحدة - وفى رأيها :

« أن أمريكا قائمة أساسا على التهر المنصرى - وإن العيشية الأمريكية - التى يصحبها بها الأجانب - ليست إلا حبرية قائمة على العنف ، والطبش ، والفيق ، كما أنها أيضا ثمرة التفكك الثقافى المزمع » . إذ أن المتيدة الفكرية الأمريكية - وفقا لسوزان سونتاج - توارى الطيشة الأمريكية فى العنف - غير أن أبحاثها لا تقتصر على أمريكا فحسب ، بل هى تتسع حتى تشمل الجنس الأبيض بأكمله ، الذى تعتبره « سرطان التأويل الإنسانى » :

أما الصحفي الفرنسى جيل لايوج ، فقد أجرى بحثا طويلا تصليا حول مواقف الطلبة ومشاكلهم وضياعهم وأحلامهم . وقد حصر نطاق بحثه هذا ، الذى نشرته جريدة **Figaro Litteraire** ، داخل أسوار جامعة نانتييه ، القريبة من باريس .

وأول ما لاحظ لايوج هو القربة - الضربة بين الطلبة - فلا يكاد أحد يعرف أو يفهم معرفة شئ من زميله . وقد فرضت إحدى الطالبات ، وظلت حبيسة غرفتها ولم يشر بها أى زميل أو زميلة . حتى اكتشفت أمرها إحدى المبادرات بعد ثلاثة أيام !

وبغلاف الشكوى الجسدية من نظام المائى ذاته - التشبيه بالمتنلات ، إذ أن ممراته الضيقة ، التى تراسمت على جانبيها الحجرات ، لا تسمح بمسور شخصين متجاورين ، وبخلاف الشكوى من عدم وجود كتب كالمية بالكتب ولا أقسام للإعارة ، فإن الطلبة عموما يمانون من الاتصال - الاتصال بين بعضهم وبشئ ، وبين كل طابق فى المبنى ، وبين جامعتهم وجامعت باريس . وإن كانت السيطرة التشاركية التى يصف بها جيل لايوج هؤلاء الطلبة - نفلا من رأى الطالبات ، بأنهم « معانقون ، ذوو أذواق بورجوازية ، تقليديون ، لا اهتمام لديهم بالمثاقفة ، وتفكيرهم كالمراه » ، فإن هذه الرأفة مرجعها

أساسا إل أسلوب التعليم الذى يتلقونه . فهم يحبون فى رعب دائم اسمه الامتحان ، ولا يعرفون سوى الخوف ، الخوف من الرسوب ، والخوف من ألا يجدوا عملا بعد ذلك - وهنا يتحسس أحد الطلبة مدافعا عن كيانهم قائلا :

« أن ذلك ما يدفعنا إليه للجمع - طلبة معروفون - يحتفظون دروسهم عن ظهر قلب ، ويحسسون شخصيتهم بالتدريج ! »

وتستكمل الطالبة الحديث عن سبب وضعهم هذا فتقول .

« أن كل منهج التعليم الفرنسى فى الجامعة لا يهدف إلا للتحميه - لذلك فلا هدف للطلبة سوى الحصول على الشهادة ثم على وظيفة مناسبة » .

وبغلاف رعب الامتحانات وكابوس الوظيفة ، فإن هناك شكوى أخرى من هؤلاء الشبان ، هى عدم وجود أية صلة أو أى تراث بينهم وبين الأساتذة ، ويتحسس أحد الطلبة ليقول :

« أنا لا تشكو من عدم وجود أية صلة فحسب ، بل ليهم يقولون منا أن نناقشهم ، أن نخرج من الروتين المصروف ، أن نخالف آراءهم أو أن نناقشها . لكن ما يحدث هو العكس ، فما يكاد الطالب هنا يخرج من الأرواح ، حتى حركته كلفته الاستاذ حتى يذبح أليسا ويلا يستأجر » .

وفى مثل هذه الظروف ، فلا شك أن معظم الطلبة يمشون سبيل الدراسة وكأنها مدع عذاب محكوم عليهم بها . بقية الحصول على « تذكرة » يبيع لهم الدخول فى ذلك المجتمع البورجوازي .

ومما لاحظ جيل لايوج أيضا ، عدم اهتمام الطلبة بالأحداث السياسية اطلاقا - أى عدم متابعتها أو الاشتراك فيها . لذلك يقول عنهم « أنهم يمثلون قطيعا ضخما ، يشكل وفقا لما يدهلهم البسه للمجتمع والاستاذة . أما أولئك الذين يمارسون أى نوع من النشاط - مسوا - أدبيا أو اجتماعيا أو سياسيا - فهم قلة متبقية ، قلة تندفع فى مفاخرة شخصية ولا تمثل الاغلبية » .

بلى سؤال يطرحه جيل لايوج :

« ما هى الوسيلة إل انقلاب تلك المعينة للتعليم ، التى تكون شهاب طلبة ١٩٦٧ ؟ » .

وهو لا يرى حلا إلا بتغيير نظام التعليم الجسسى ، وتحسين الحياة الاجتماعية والكف عن الرقابة الشديدة المثاقفة ، ومعاملة هؤلاء الشبان على أنهم اشخاص مسؤولون .



وهكذا يبدو أن أزمة اللامبالاة هي أزمة عالية بين الشباب - ذلك الشباب الذي حان له أن يخلق من أيوبة الفسيفساء التي تتركبه ، وأن يتخطى عن سلبته ، وأن يدرك طابع عصره ليسك بزعمه من أجل مستقبله - فهو ليس غريبا في بلد ولا دخيلا عليها .

شاعر يلحن ويغني

بينما رجعت يفتوشنكو الملقة واسطافته المصارعة ما زالت تتردد في محيطها الثقافي ، أعلنت جسرمة Nouvelles Littéraires عن ظهور كتاب جديد في باريس عن حياة الشاعر الفرنسي المصارع : جوردج برانسنس .

والربط بين الاسمين هنا ليس بنية التشبيه الشكل وإنما من أجل الصلة الموضوعية التي تربط بين الشعريين - وإن اختلفت نسبيًا - فمثلما يلتقي يفتوشنكو أشعاره بطريقة درامية صادقة ، تغل مشاعره لمصعبه ، وإن لم يعرفوا لفته الروسية ، يغني برانسنس أشعاره ببساطة تثير اللفت ، مصحوبا بسزله على آلة الجيتار ، مرتبًا أحواله التي ألقاها لتلك الكلمات - - لكنها أحيانًا غير صاخبة - إذ تبدو وقد انتزعتها برانسنس من جوف تلك الآلة لتؤكد ما في كلماته من عمق وأبعاد جديدة - -

وأوجه الشبه بينهما لا تقتصر على إعلانها حبيسة المسرح في جرة شامسة - لها ماضيان عكلا تشبها يبدو يفتوشنكو حفيظ الفرام - فان برانسنس غني البليان ، عريض الهيكل - لكن رغم هذا الاحتراف الفاعل ، واختلاف بنية وتفكير كل منهما ، فإن هناك تقاربا وانسجا في نثرة كل منهما تجاه الشعر - لهما يقول يفتوشنكو :

« عندما يعق للشاعر أن يكتب عن الآخرين بصديق لا يعرف الرعدة ، فلا بد أن يكون صادقا بلا رعدة حين يكتب عن نفسه » .

فان برانسنس يؤمن بنفس التزلز ويمارسه فعلا - وذلك هو ما يشم اللفت بين حستيمه - لأنه قلق ناتج من الخوف من التمرية ومن كشف علم يضي المتفادات المتوارثة - وهنا يتضح الهدف المشترك للشعريين - وهو : صلم الجمهور - صلمه وزعمه ما علق بوتيشا وتجدد في ذهنه من قيم وصور ومفان .

وهكذا هو ما يقصر اهتمام كل من الشعريين وشغفهما في البحث عن كلمات وتوفيق جديدة - والجديد هنا ليس بمعنى تأليف أو اختلاق تلك الكلمات - وإنما هو في اختياريها واستعمالها ، إذ هي في حد ذاتها كلمات

بسيطة ومهملة ، بل بعضها لا يمكن تصوره انكابة ادخالها في الشعر - خرجها أحيانا عن حد اللبابة الأدبية - - لكنها كلمات يتداولها الناس - وإن كانوا يتداولونها بين الجدران الخلفة - كما أنها تعبر بالفل من أجزائهم ، وانكارهم ، ومن دقائق شخصياتهم ، وإن لم يطرقها أحد في الشعر .

وأخيرا ، فان هناك صلة أخرى مشتركة بين يفتوشنكو وبرانسنس ، هي : **لثما بالهما سمينجوان** دائما من أسوأ هنزلق ينحدر اليه الثقولون ، وهو : **العدالة** .

وربما ترجع هذه النشة إلى أن كليهما من صميم الشعب - فالاول ينحس إلى الفلاحين أيا من جد والشاوي ينحس إلى عمال الهاء أيا من جد - لذلك جعل كل منهما الشارع محروسة الكبرى - تلك المدرسة التي لم يتصلها فيها السباب والتعصب واليهق على الريف والرائع فحسب ، وإنما استند منها اسطلاتهما - وسلحتهما بالأسنان وبالرغبة الملقة في اللق يعاول أبايها لنزج ما علق بالأحضان من قيم بالية - -

وقد تعرض برانسنس في أشعاره ، أو بتعبير أدق : في أغانيه ، التي يؤلفها ويلحنها ليغنيها ، إلى شتى المحاولات الاجتماعية ، باحثا عن قيم السامية جديدة ، خاصة بين طبقات العمال وبالغات الهوى - وكثيرا ما يعتمد على السخرية في تعبيره - تلك السخرية التي تصمم النفس بصديق كشفا .

ويقول الكاتب الفرنسي الفرنسي بونافيه :

« إذا ما وجد إنسان أسعد منا حالا ، وأكثر منا حرية - في القرن الواحد والعشرين - فسيكون ذلك بفضل برانسنس إلى حد كبير » .



رسالة بيروت

يكتبها : حسين مروة

الليثاني في هذه الأيام ، مشدداً بأداة « التغيير » ، يعكس على الحياة الثقافية بمختلف جوانبها : الفكرية ، والإدبية ، والفنية ، والصحافية ، والتعليمية .. لم يشهد لبنان يوماً قط مثلاً يشهد اليوم من دوران ثقافي يشمل هذه الجوانب كلها .. لهذا الآن ثورة في شئون الفكر ، والآداب ، والفن ، والصحافة ، والتعليم .. ومصدرها جميعاً هذه الحركة الثورية في « التغيير » ، في خلايا المجتمع اللبناني بأسرها .

في الفكر :

أما في الجانب الفكري فأول ما نلاحظه أن هناك حركة نشطة ، واسعة ، لاعادة النظر بكثير من المسلمات والمعتقدات التي كان يقوم عليها تفكير هذه الفئة وذلك ، وهذا الوسط الفكري وذلك ، في تعديده الواسع ، وتعدد الرؤى للحياة وللثقافة الإنسانية المتصلة بحياة مجتمعنا وعلاقاته الداخلية والخارجية ، ومشكلاته ، وحاجاته ، ومفاهيمه .

أعني أن الحركة الفكرية في لبنان ، من حيث انشغالها مع حركة « التغيير » الشاملة ، ليست متعلقة من القضايا الفكرية المجردة ، بل يبدو أن انطلاقها يتخذ مساراً واقعياً منبثقاً من حركة الحياة الواقعية ، متدليلاً إلى ذلك بفنط من الظروف السياسية

أن يدفع سطوة الموجة عن « انشغالهم » من علاقات ، أو مواضعات ، أو مؤسسات : اجتماعية كانت أم سياسية أم اقتصادية أم ثقافية .. مع أن الوجهة تبدو كأنها قد تغيرت الشاعرية ، واندمجت إلى قلب المدينة وما وراءه . المدينة ، فلم يبق من قوة تستطيع أن تدفعها ، بعد ، إلى الوراء ..

إن حلقة الدور التاريخي المعاصر ، قد ضاقت حول لبنان ، وطوقته الوعي واللاوعي في أعماله .. من هنا بدأت الرؤية تكشف للناس ، مختلف فئات الناس ، أن وراء المظاهر ذات الألق الباهر في الحياة العامة اللبنانية أشياء تختلف عن تلك المظاهر ، بل تنافسها منافسة شريرة ، وأنهم كانوا يقفون الأوامر .. ثم جاءت الأحداث ، التحولات التي تتناوب مختلف مراحلها ، الحياة اللبنانية لتزيد الرؤية وضوحاً ، ولتتحول الرؤية إلى رؤية في « التغيير » ، ثم لتتحول الرؤية إلى حركة . ونحن الآن نشهد تحولاً آخر - فالحركة نفسها تتجلى عن معركة بكل ما تعني المعركة من دلالات ، لأن الحلقة التاريخية تزداد ضغطاً من الداخل ومن الخارج على أداة « التغيير » كي تضي في مساهمة على قدر ما تنصوبه من زخم ، أو على قدر ما يتوفر لها من طاقات وممكنات .

كل ما يتحرك في حياة المجتمع

حركة « التغيير » الهادف بها هذا النهر البشري الكبير المعاصر ، المساعد هديرها إلى أعلى فاعل كل يوم ، متفجراً متدفقاً من الأعماق .. هذه الحركة اللوارة في خلايا الإنسان والإنشياء معاً في عصرنا بما لم يعرف مثله عصر سابق قط ..

هذه الحركة نفس اليوم لبنان بشئ . كأنه الحاجة ..

إلى نحو سنتين كان لبنان يحس حركة العصر هذه ديباً خفياً في مفاصله ، ديباً لا يفلق ولا يشع ولا يزعم .. كان يسمع هديرها صدى خفياً يتذبذب على سطح وجدانه ولا يفترق شغاله .. ولكن حركة التغيير اليوم ، ومنذ أكثر من سنتين على التعديده ، تقضي حتى أصعب « العظام » في لبنان .

كل شئ ، في لبنان يطلب « التغيير » هذه الأيام .. كل موروث من العادات والمواضعات والمؤسسات تكاد تهزم إرادة التغيير بلهسة من الضمير ، أو برعشة من الداخل ، أو بكليهما معاً ، حتى ليصح القول أن لبنان يعاني اليوم أزمة ثانية تكمن في مركز التوازن منها هذه الفلسفة أو الرؤية الدافعة إلى التحرك نحو التغيير .. هناك ، بالتأكيد ، ناس تفرعهم هذه الوجهة الشسيرة ، ولكن حتى هؤلاء ينحسرون عن تغيير يستطيع - بظنهم -

الاجتماعية والاقتصادية : المحلية والعربية والعالمية معا .

ولعل اظهر مظاهر الحركة هذه يأتي من جانب الاوساط ذات الواصف السلبية للحركة « التفتير » الاخلة طريق التقدم .. فان هذه الاوساط قد وجدت نفسها ، وجه وجه ، امام حركة تنبع من واقع لا شك فيه ولا مرد له ، وان لهذا الواقع دوافع عدة من هنا وهناك ، والقلة عدة الى هنا وهناك ، وان له هذا خلايا لا يمكن التمسك له الا بمحاولة « تفتير » في مطلقاتها الفكرية ذاتها .

حتى « الطائفة » في لبنان تدخل في هذا الضمار .. والطائفة هنا مظهر صاوغ من مظاهر الانقسامية السياسية والاجتماعية ، وهي التي تقيم اشد العقبان مراسا في طريق التطور والتقدم للمجتمع اللبناني ، لا اجتماعيا واقتصاديا وحسب ، بل ثقافيا كذلك ، بل هي في المجال التقاسمي اشد مراسا منها في سائر المجالات ، فالتخلف هو العجز الاساسي في بناء التطور والتقدم . والاوساط البيئية تهي هذه الطبقة وعيا بالغ انسانية .. لذلك تجهد الان هذه الاوساط اقصى الجهد في ترسيخ قواعد الثقافة الطائفية ، وفي عرقلة بناء القاعدة الوطنية للثقافة في لبنان .. ومن هنا يلقي التعليم الرسمي الابتدائي والثانوي والجامعي (القطاع العام للتعليم) مقاومة عنيفة من جانب هذه الاوساط ، ليبقي التعليم الخاص القائم على الطائفية بالاساس ، مصدر قوتها والتابع لها هيما الفكرية والاجتماعية والاقتصادية ، ومصدر الميزة التي تفرسها فرسا ، منذ زمن طويل ، على العلاقات بين لبنان والحركة التحررية في سائر البلاد العربية .

قلت : حتى الطائفية تدخل عضمار « التفتير » في سبيل مقاومتها حركة « التفتير » التقدمية . فهي تحاول ، في هذه الايام ، ان تصوغ لنفسها صيغة فلسفية تخلع عليها من روح العصر ما يزيها لدى الفئات المثقلة التي اخذت تدرك اضرار الطائفية في عصر لبنان .. لهذا خرج من اوساط المفكرين البيئيين من جهة هذه الصيغة

الفلسفية في القول بان لبنان اكتسبت خصائصه الوجودية المتميزة من « كينونته » الطائفية وان زوال الطائفية يلقي هذه الخصائص ذاتها ، ويلقى - بالنتيجة - معنى « الكينونة اللبنانية » ، وان بقاها هو الذي يمنحه العصب الروحي والتنسوع الفكري الخ .

لقد برزت في لبنان ، في الآونة الاخيرة ، موجة من الطلاب الاجتماعية شملت ، فيمن شملت ، من فئات المفكرين والمثقفين ، حتى ظهر ان الانقسام الاجتماعي الفكري بين فئات المواطنين يكاد يظفر على الانقسامات الطائفية التقليدية ، وتظهر ان التيارات الكثيرة التي كانت تتغلب المجتمع اللبناني ، ولا سيما المثقفين ، يكاد يستطعها جميعا تياران التان ، تيار التطور والتقدم وتضي الاوضاع والمطلقات والمعايير التقليدية ، وتيار المحافظة على هذه الاوضاع والمطلقات والمعايير كما ورثناها عن عهود التخلف والركود والانطوائية والانداب الفرنسي .. وكلاهما الحركة الفكرية ، يحملها . في مختلف مجالات الفكر ، تدور على التناحار بين هذين « المثلثين » ان هذا الواقع الذي فرضته طبيعة التفتير في نسبة التقوى الاجتماعية والدينية ، قد ادخل الرعب في الاوساط الطائفية التقليدية المألفة على اعتبارات سياسية لا على اعتبارات دينية كما يفرض الامر عند الذين يجهلون طبيعة المجتمع اللبناني . من هنا انطلقت هذه الاوساط باحثه عن وسائل التفتير في قواعدها الفكرية ذاتها ، لتطعن على وجودها الفاعل في المجتمع ، وعلى مصالحتها الموروثة . وكان من هذه الوسائل ما تلاقي مع دعاة « الحلف الاسلامي » من « تفتير » المطلقات السياسية للطائفية الى مطلق ديني صيغوه بطابع فكري . ثم خرج هذا الاتجاه في حوار فكري بين الاسلام والمسيحية يدعو للامعة موحدة وطنية ، واخرج هذا الحوار بواسطة مؤسسة

ثقافية انشئت منذ نحو عشرين سنة ، الى بعيد الاستقلال ، ودعاها فريق المثقفين اللبنانيين القائلين بفكرة كون لبنان بلدا « متوسطيا » - اي متنسبا

الى بلدان حوض المتوسط - جغرافيا وثقافيا وحضاريا ، اكثر منه عربيا ، بل هو « متوسطي » مضحا .. هذه المؤسسة تدعى « الثورة اللبنانية » ، ويديرها الاديب الاستاذ عيسا اسمر وهي لا تزال ناشطة بدنيانية ملحوظة ، وتنساقها يتوزع بين سلسلة من المحاضرات في كل موسم من كل عام يعرض لها اعمال الفكر والثقافة من ذوي النزعات المعسلفة ، لبنانيين ، وعربا غير لبنانيين ، واجانب ، وبين نشره واسعة الانتشار ..

غير ان بعض المفكرين المشاركين في ذلك الحوار بين الاسلام والمسيحية قد فطنوا اخيرا الى ان مثل هذا الحوار ، في القسور العاصرة ، لا يضم الوحدة الوطنية اللبنانية ، بل يعدن التصعيد في بعض جوانبها ، فارتدوا الانسحاب منه ، وهددت شجته .

وهناك مؤسسة ثقافية تنزع نزعة لبنانية عربية ملتصقة على التيارات الفكرية ، هي « التماسك الثقافي العربي » الذي ينظم ، كذلك ، موسما للمحاضرات اسبوعيا كل عام ، لمعالجة مختلف القضايا الفكرية والاجتماعية التي تثار في المجتمع اللبناني ، والعربي كله .

وبالانضمام الى اشياء هاتين المؤسستين - وهي كثر - هناك مظهر آخر للانشاات الجديد في الحركة الفكرية ، يتمثل في السنوات العدة المتلاحقة ، اناء التوسم (الخريف ، الشتاء ، الربيع) .. فقد تله لدولتان في الاسبوع ، في اللغات الصماء ، لمعالجة الكثير من القضايا الحسوية على اسس فكرية متائرة بالوجهة الجديدة من ادانة « التفتير » .. والى جانب المحاضرات والندوات ، تنقد مؤتمرات لفضية معينة في نطاق لبناني ، او عربي او خليجي ، كالمؤتمر الذي انطلق بين ٣٠ مارس واول ابريل الماضيين لمناقشة موضوع « السواد الكالية والانماء في لبنان » .

واقتضت مناقشة هذا الموضوع دراسات تطبيقية بروح العاصرة تناولت لضايا تصويل الانماء في الدول النامية ، وفي الدول العربية ..

لم - الى ذلك - تعقد الصحف استفتاءات لاهل الفكر حول قضايا الساعة .

واليك نماذج من الموضوعات التي تعالج هذه الايام ، هنا ، في الندوات ، والمحاضرات ، والاستفتاءات الصحفية

وفي المؤتمرات :

الديموقراطية هل تصلح نظاما للحكم في لبنان .. علاج الانسان العربي الجديد .. الانعزالية اللبنانية .. برامج التعليم .. أسس التطوير الثقافي .. الاسس الفلسفية لتساهج التربية والتعليم .. العروبة المعاصرة كتسبيح حضاري .. ايدولوجية التكتوقراطية في لبنان .. اليسار اللبناني وفشايه .. اليسار العربي وفشايه .. حرية الصحافة من وجهة نظر القاري ، العقائدي .. حرية الصحافة من وجهة نظر القاري ، المستقل .. المرأة اللبنانية في ميادين العمل .. قضايا التنمية الاقتصادية .. مقارنات بين الفلسفة الوجودية والماركسية والشخصانية الخ .

واستكمالا للصورة تبلي الانشادة الى ان الندوات اكثر ما تعقد ، في منافسة موضوعاتها ، شكل حوار بين ممثل اتجاهين فئتين : يمين ويسار ، وأحيانا بين عدة اتجاهات ضمن اليمين واليسار .. وكثيرا ما يكون جمهور هذه الندوات من ذوي الاتجاهين الفئتين ، وهو - اي الجمهور - يشترك في النقاشة بعيشوية وتطلعات حارة ، وغالبا ما يتألف من الطلبة الجامعيين ، ومضوا هم المصعب الاشد تعسا بغطيل القضايا الفكرية والاجتماعية المروحة لبحث في المجتمع اللبناني الآن .

اما حركة التأليف بهذه القضايا فهي اقل نشاطا من حركة الحوار النقاشي والصحافي .. فلان الازدهار في حركة التأليف والنشر ، المعروف من لبنان ، اما يتو - بالاعلاب - على نشاط المؤلفين العرب في اللبنانيين ، وعلى الترجمة .

في الأدب والفن :

مجتمعا في معرض واحد لا يكون الادب والفن من منبع واحد وحسب ،

بل لان قضاياها ومشكلاتها الدائر في لبنان اليوم متشابهة ، ان لم نقل انها هي هي ذاتها ..

ونقطة -التعبير- هي القضية العور في مسائل الادب والفن كلها ، وفي مشكلاتها جميعا ، عندما الآن ..

ان رغبة التعبير في مضمون الادب والفن وفي شكلها معا ، امر متفق عليه دون نزاع ، ولكن المسألة : كيف يكون التعبير هذا ؟

ال نحو سنتين مضتا كان النزاع ينحصر ، تقريبا ، في امر « الالتزام » وعدم الالتزام في الابداع الادبي والفني وكان هناك من يرى في التزام الادب والفنان بقضية فكرية ، او بمذهب اجتماعي ، او بموقف سياسي ، او باتجاه انساني او وطني معين ، الفناء حرية الابداع ، بل الفناء حرية الفرد ، من حيث هو فرد ، بالدرجة الاولى .. ولكن النزاع في هذا الامر يبدو البوم ، غريبا عند الكثير الغالبية من المصلحين الاصليين للحركة الادبية والفنية في لبنان : فالى اليسار الاجتماعي الذي علب كل حركة التغيير هنا ، بضغط الظروف المعاصرة ، قد حكم ، بصورة عفسوية ، على كسمل اديبي او فنان ، تقريبا ، ان يكون له موقف محدد من قضايا الساعة الاكثر صلة بالحياة والناس .

اما وجهة الصراع الدائر الآن ، في هذا المجال ، فهي - بالاكتر - نحو مسألة العلاقة بالفناني ، او بالثراث الادبي والفني .. والصراع في هذه المسألة بالذات يظهر في الادب - ولا سيما الشعر بتحديد - اكثر منها في الفنون ولا سيما التشكيلية منها ..

ذلك بان الثراث الادبي ذو قوام محدد المعالم ، محدد الشخصية ، محدد العلاقة بالزمان والمكان .. اما الثراث الفني عندنا فقد يصوره اكثر من وضوح هذه الحدود ، الا جانب الزخرفي بالنسبة للرسم والمعمارة ، او جانبه الغنائي بالنسبة للموسيقى مثلا . اما الرقص والغناء ، وما اليهما من اساليب التعبير الفولكلوري ، فهي - تراكيب لا تعدو كونها مواد اولية لم يدركها العمل التطويري الاذاعي الواسع الا في

المراحل الاخيرة ، ولا سيما مرحلة الاخوين رحباني وفروز ..

والواقع ان وراء مسألة العلاقة بالثراث ، تكمن مسألة اخرى ليست بعيدة عن موقفه له جلوس سياسي .. فان الكلام على الثراث في هذه المسألة هنا انما ينصرف ، علويا ، الى الثراث العربي بالذات ، والذين يعلنون رفضهم صراحة ، بداب لكل ارتباط بهذا الثراث ، ويعلنون اصرارهم على قطع هذا الارتباط ، جلريا ، هم معرولون بانتقادهم ، فكريا او سياسيا الى منطلقات او فئات تلوم دعوتها على فكرة عدم الاعتراف بوجود امة عربية ، والقول اما بوجود امة سورية ، او امة لبنانية ! .. وهم يريدون في موقفهم من الثراث في العمل الادبي ، الانسحاق مع هذه الدعوة امة غير .. ولكن ، هناك فريق آخر من اهل الادب والفن في لبنان ، حين ينازعون في مسألة العلاقة بالفناني اخلايين بوجهه نظر معينة ، ينطلقون بوجهه نظرهم من قضية اديبة تنحصر في ذلك النزاع الذي اثرت اليه سابقا ، وهو النزاع الفني : كيف يكون التعبير بشأن الادب والفن ؟ ليكون رفضا للمصافي رفض اتباع لتقاليد ومصطلحاته وقبسه التراثية وظهوراته المعاصرة والجمالية كما كانت متصلة بالزمنها وبيئتها كما كانت متصلة بالاباء ، على هذه كلها مع مساواة تكيفها مع الحاضر ، وروح المعاصرة ؟

هنا تصبح القضية بعيدة عن الموقف السياسي الذي يرفض الفناني كليا لانه الفناني العربي .. تصبح القضية هنا خلافا بين فريقين من اهل الادب والفن في لبنان يحترم كلاهما هذا الفناني ويلزم ، يعصق ، قيمه المعاصرة والجمالية والانسانية ، ولكن احدهما يرى انه ما دام المضمون المعاصر للعمل الادبي والفني يختلف كثيرا ، وجنوبا ، من مضمون الثراث ، فلا بد من ابعث عن اشكال اديبة وفنية تلائم المضمون المعاصر هذا ، وتتحد القدر القادرة للتعبير عنه بسفونة المعاصرة وجديتها وطاقاتها وابعادها النفسية والروحية والفنية .. ويرى الآخر ان الانسحاق

الادبية (الشعبية) التراثية لا تعجز عن تحصيل القاصين الجسديين بكل معاصرها ، بل هي قادرة على استيعابها وتلخيص طاقاتها ، دون أن تغل بشيء من دمي الحاضر .

كلا الفريقين متفق على أن قطع جذور الماضي في أدبنا الحديث وفننا الحديث ، يعني قطع جذورها الإنسانية ، لأن الإنسان يبدى دائما نتاج التاريخ ، وأن التغلوط نفسه ليس تطورا حقا إلا من حيث صلتته بالتاريخ ، ولكن الخلاف في كيفية الارتباط بالماضي ..

على هذا تدور معركة الشعر في لبنان ومعركة الفن كذلك .. وفي هذا المجال تعدد التيارات أو تفتق الخصامات ، ويعتمد النقاش في الإبداع والاصطفاء ، وتستبيح الحركة هذه معركة في النقد الأدبي والفني : فهنا نقد يخالج جانب الشعر الحديث والفن الحديث كاشفا قيمهما الجمالية ، مشيدا برؤيائهما الجسيمة الإبداع ، في شطاب النفس ومتاهات الكون وغياب الأسرار المكنوزة في كثافة الأشياء وتنوع الألوان ... وهناك نقد يتم على الشعر الحديث ، وائل الحديث ، المراقب في عالم التجريد والبياناتيك وعسودهم بالإنسان المعاصر إلى هيبات الانسحاب القديم ، كما يتم على الشعر الحديث ، بخصوص التواء النغم فيه وانساعده ، واختلال المنصر الجوهري في طبيعة الشعر من حيث هو شعر ، وهو انسيابه النغمي وانساقه اللذان يوفرها عمود الشعر العربي بما لم يستطع أن يوفره الشعر الحديث بعد ، ولكن الواقع أن الحركة في امر الشعر والنقد كليهما لو شك أن تكون من غير موضوع ، لأنه لم يبق من الشعراء العموديين غير فله من الشيوخ ..

في الشعر المنصر (إبريل) انضمت لدوتان حول هذا الموضوع : احدهما ، في قاعة المحاضرات التابعة لوزارة التربية الوطنية لمناقشة ديوان "تلفت البمام" للشاعر علي شلق .. والثاني

في نادي مجلس لمتن الشمال للمناقشة لمناقشة قضية الشعر الحديث .. وفي كلتا التيارات ، اصطرع النقد المنهجي مع النقد التاتري . ولكن التدوة الثانية اثار موضوعا آخر يتصل بشلان التيارات الشعرى الذى استحدثه بعض الكتاب الشبان التازعين نزعة « الرضى » دون حدود ، وهو التيار الذى خلق في لبنان اصطلاح « قصيدة التثر » - فظوبل اول الامر بما يتقابل به كل مستحدث لا سابقة له .. غير أنه يلقى الآن ، حتى بين الشعراء الرعوليين ، انتصارا يدافعون عنه ، وقد انبرى في التدوة المشار اليهما شاعر موهوب من الخ شعرائنا اليوم لوضع مسألة « قصيدة التثر » في موضع الجد .. وتقوم هذه الدعوة على القول بأن الشعر لا يتحصر بالازمن والوطني ، لأن الشاعرية ، بوجوهها ، لا تنبع من النغم الخارجين ، وانما منبعها العالم الداخلى للشعور بالوفى من النغم والتصورات العميقة الانتعاش ، والوفى من الرؤى التي تطلق اسماؤها من ذاتها ، بل من الصراع بين تعاضفها وحركياتها ، غير الخاضعة للحليل والتبسيط ..

وقد جري هذا الجد الجديد الشاعر «أدوليس» في ديوانه الأخير « كتاب التحولات والهجرة في اقاليم التهيار والليل » (نشر عام ١٩٦٥) ، وجريه أخيرا الشاعر جورج غانم في ديوانه « سفر الكلمات » (١٩٦٦) .

وبالرغم من المعركة الجزئية التي تدور على « قصيدة التثر » وبالرغم من أن خصومها لا يزالون أكثر من انصارها ، فإن الحكم لها أو عليها رهن بمقدار ماينشئ مع الزمن اقتدارها أو عدمه على الانتصار والبقاء ، وما دامت الواهب الإنسانية لا حدود لها ، فليس لأحد أن يمنع تفحصها وابداعاتها وتجرباتها مهما اطلقت من انشكال لتفتيح والإبداع والتجربة .

وفي مجال الفن التصويري نشط حركة عاصفة ، تظهر خلالها مواهب

جديدة دائما ، ويلعب اصحابها بسرعة وفي بيروت ، باستمرار ، معارض فنية عده ، ولها جمهور يجل عليها في مختلف الأوساط ، والفنان الرسام ، هنا ، أكثر اهدل الفن جمهورا .. والدولة تعنى بهذا الفن غير عنايتها بسائر الفنون ، وفي عنايتها بالادب ، ففى تعليم في هذا الفصل ، كل عام ، منذ سنوات ، مصرها مفتاحا باسم « المعرض الربيع أو معرض الخريف » ولكن اللجنة الكلفة باختيار اللوحات لهذا المعرض في وزارة التربية الوطنية تعمل إلى اختيار اللوحات ذات الطابع التجريدي (الودين) .. وهذا هسنو الطابع الغالب على الحركة الفنية الآن في لبنان ، وهناك رسامون من ذوي النزعة الكلاسيكية لا يزالون من عده اصابع اليد الواحدة ، اشهرهم : عمر الانسى ، ورشيد وهبي المعروفان بقدرتهما الإبداعية الاصولية التصرفه بدلق وحوية .

وفي باب القصة والرواية نشهد نهوضا جديدا في الآونة الأخيرة .. اما القصة فهي لا تزال احصى انتاجا من الرواية هنا ، ولكن تطورها الفني لا يتناسب ، طرديا ، مع فزادة الانتاج .. فلا تزال النزعة الانشائية ونقراطية تغلب على معظم القصص الصادرة هذا العام ، ولم تتخلص بعد ، عما ذلك ، من الطسيرة السردية أو التقريرية البائسة ، ولقابلة هي القصص الصادرة أخيرا بمستوى القصة الحديثة المتطورة بل هي قادرة وسالحت عن بعضها في رسالة أخرى .

والرواية لم تثبت .. بعد .. وجوده ككلاسة أدبية بارزة في الادب اللبناني ، لا من حيث الانتاج ولا من حيث المستوى الفني .. والنظر أن تصدر قبل نهاية هذا العام ديوانتان : احدهما للدكتور سهيل إدريس ، والثانية لليسيدة أمل نصر الله صاحبة « طيور أيلول » .

اما المسرحية فتكاد تكون غريبة عن الحركة الأدبية ، وسيكون لنا حديث بهذا الشأن .



رسالة بغداد

لتنويع المجلة الخاصة

كتب واتجاهات :

يبدو الألق الأدبي في العراق يجمع باغمركة فما كاد يعرض في الأسواق ديوان (نسرین) للسيد عائده عبدالعزیز حتى صدر ديوان آخر (السافي وفیروزه البشار) للسيد حجر مهدي وتلاهما ديوان ثالث : سواحل الليل للسيد مالك الطليح .

وما ان صدر كتاب (الفتح والموسج) للسيد عبد الجبار داود الجعفي حتى صدر كتاب آخر عن (عزیز علی : اللحن السافر) للسيد حسن العلوي - وصدر كتاب : فاود باننا ونهابة المالك في العراق / للدكتور يوسف عز الدين وكتاب تاريخ المورد/للمشيخ يونس السامرائي في وقت واحد .
يمثل ديوان المسافر وفیروزه البشار وديوان سواحل الليل .. الانبياء الشعرى الجديد فليس فيها الا اشعر الحر .. اما ديوان نسرین فهو يجمع بين الشعر الحر والتسعر المصنوع الحديث .

وشخصية شاعر الفیروزه شاعرة يطل من خلالها وجه البياتي ويختلط صوت البياتي بصوته واتجاه البياتي باتجاهه .. ولله تبه معروف الصفحات الادبية في صحف بغداد الى هذه الناحية وسجلوها في تعريفهم بالديوان ونقدم له .

وشاعر الفیروزه لم يستكمل أدواته الاساسية في الادب للفتنه ما زالت تفكر الى مزيد من الدراية في النحو والصرف ، ومزيجه من الدراية في العروض والقافية .. ولكن روحه روح شاعر ، وغياله خيال شاعر ، ولقد غد

أمنية

شاعر مبدع .. فمن شعره :
اود لو اصبح في شراقة الغرابه ،

اجرد الانبياء .. عربها حقيقتي الاسيرة
الاصابع اليكارة ، استعج نسوة المكولة التبرير
اكسود الرغيف يدرا ، ابتني في عصف الرياح غايه

وسواحل الليل احد غيلا من السافر وفیروزه البشار والقل جيشانا ولكنها اكثر تماسكا وهما يختلفان من حيث الجياد الرؤيه .. فلاسواحل ملوبة الجيد للماضي ، وفیروزه البشار ينتب سهم الرؤيه فيها ستر القدر .

السيد مالك الطليح معلق في الماضي حيث ينتص من الاسرة ، وملقى في الماضي حيث ينتج عن التسر والتسرع ، وملقى في الماضي حيث يتحدث عن المجتمع ولكن وسائله ليس فيها روائع الماضي ورطوبة الالبية .

ومالك لم يتعد في سواحه من التبعيه فهو في اكثر من قصيده ملتصق بأعاب السياب يحلو حلوه وينهج نهجه ولده يلقي فريه .. ومن ذلك مثلا قوله :

وكانت ليلة سوداء ملاقتنا سوى الآلام فيها
واذرت شامنا
كؤوسا مرة في جوفنا وفقدت بقاياها

وفوق اكفنا السوداء جنة امنا ليلا حملناها
حرفنا ، ما فزعنا في فصح الصوت يفرغنا .
دلتنا

وواريتا على القدين ، فوق جيئنا :
مؤقا وقرينا
وقال اخي الصخر ، دانت عيناها العريه .

دعني .. اه .. لم يكن ..
بكي فليس
تكر صارعا امام .. لكنا تركناها
وعدنا نمتطي الطرقات ، تركنا بقاياها
... الخ .

وكتاب العلوي .. عن عزیز علی - وهو متلوجست عسرافي لمب دورا كبيرا في الحركة الوطنية والفنية - يصدر في اقطاب معركة الانارها عزیز علی نفسه .

امند اشعر غلت .. واجه عزیز علی الشعاعدين قنليزيون بغداد بعد انقطاع طويل وعزلة في برنامج اسمه (في رحاب الفن) ولقد كرس برنامجا لهاجلية (المقامات العراقية) في شكلها الحال ودعا الى تطويرها .. وبرز النشاط التي انارها هذا البرنامج في جميع حلقاته ما يلي :

اولا : ضرورة التخل عن «التعريف» وهو مقسمة (المقام) الموسيقية .. ووجهته في ذلك انه كان سالما من قبل كتومني عن انغام الآلات الموسيقية .. اما بعد ان تيسر استعمال الآلة الموسيقية فيجب ان تكتفى بالعزف الموسيقى دون ترديد (التعريف) وهو يسميه دعمه وهمية .

ثانيا : ان المقامات العراقية تحتوي على الفاظ اعجبية منها ما هو فارسي ومنها ما هو تركي او هندي تعربت الى اللهجة العراقية خلال المصور المأخوذة وبقيت فيها ونحن الآن في حاجة ماسة لتعريب هذه المصطلحات واستعمال الالفاظ خطاب والالف استنفاة ونسداء وحب من لغتنا العربية .

ثالثاً : ان عضون أدب اللقائات العراقية يغلب عليه الاتجاه القلماني في الغزل .. ولذلك ينظر ان تجد حسنا، تتلوه وهو من هذا الناحية لا يصلح ان يستعمله شاب حديث في مناقلة حبيته .. فيجب تغير هذا (الفسزل بالذكري) وايتكار مقامات تناسب النوق العديت .

رابعاً : ان العزى والاسى والالام هو الطابع السائد في اللقائات الصراقية ويغلب عزيز على لو أبدلت هذه الانغام العزينة بما هو مفرح وسار .

وكتاب السيد العلوي عن عزيز على يلخص حلقات هذا البرتاج ويستعرض ردود عشاق اللقائات وانصارها ويحتاز -مزبل- . يضاف الى ذلك تحليله لكتلوجات عزيز مع لُبلة عن حياته .

معارف فنية :

من بين المعارف الفنية الجيدة التي اقيمت خلال شهر آذار ١٩٦٠ ثلاثة معارف .. منها معرض « الزاوية » في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث ومعرض الجديدين ، وجماعة آدم وحواء، ولد ايليا في قاعة جمعية الفنانين العراقيين .

وجماعة « الزاوية » تقيم معرضها الاول وكانت تعرف بجماعة القصة .. وقد استبدل الاسم بسبب انتهاء شخص سادس .. واعضاء الجماعة هم : فائق حسن ، واسماعيل مفتاح ، واخاى السعوي ، ولانثييتوس ، وكاظم حيدر ، ومحمد فتي ، وكلهم مدرسون في معهد الفنون الجميلة ببغداد .

وقد جاء في مقعة دليل المعرض : ان كل واحد منهم قد حقق شهرة بأسلوبه الشخصي ورؤياه الفردية ولذلك يعتبر اجتماعهم معا تركيز عدة مواهب فلة في نطاق واحد .. وهذه الواهب عرف عنها ولها القوى في ما يجري من نعت ورسر في العراق . ' وجاء في المقدمة ايضا وهي بقلم جبرا ابراهيم جبرا .. لا ريب ان اي معرضي تقيم الزاوية سيكون حدثا لا يمكن ان ينسى بسهولة .

وبلغت معروضات الزاوية ٧٠ شكلا منها ٤٩ لوحة من الرسم و ٢١ شكلا نعتيا من الجبس والنقش والفتب .

اما جماعة الجديدين فهم فئة من الشباب بعضهم ما زال طاليا وبعضهم حديث عهد بالتخرج من معهد الفنون ومعرضهم الذي استمر من ٢ - ٩ آذار هو العرض السنوي الثالث وقد اشترك فيه طالع مكي ، وصالح الجميبي ، وسالم الدباغ ، وهاجر جميل ، وابراهيم زاير ، وعامر موسى العبيدي ، وخالد النابت وسلمان عباس .

وقد جاء في مقعة دليل المعرض : لقد ولد التجديد ثمراتا على الطوط اليابسة للفن وتثبيتا للمفهوم الذي ينطلق من العصر بكل ابعاد انسانيته وموقفه : الانسان الباحث عن اذعته في كل حركة وجودية ومن كل انتماء، يحدد عمق الموقف والتناحه على الكون .

وان الجديدين يجمعون طيب الذات والآخرين تحت محور واحد دون ان تطفى الوصولات الانتهائية لتبرر مؤلفهم على خلاف ضاهيم ابراهيم الذي الفن الذين عاكسوا دوما في ضياء الآخرين .

ولد بلغ عدد معروضات الجديدين ٦٨ آرا فنيا منها ٥٨ لوحة وللاثة اشكال نعتية وسبع صور فوتوغرافية .

وجماعة آدم وحواء، تأسست سنة ١٩٦٦ واقامت معرضها الاول في ذلك العام واقامت معرضها الثاني من ١١ - ١٩٦٧/٣/١٧ وتناقص الجماعة من ليل الطار ، وسوسن سلمان ، وخضر جويس ، ولطفي نجم الدين . وقد صدر دليل المعرض وهو خال من الشروح والتقمعات والمضاهيم التنشيرة في الفن .

وقد استعملت في لوحات الجماعة مختلف اليااد .. ولطي جانب التجسيم على الصور المسطحة وخلا العرض من المنحوتات والصور الفوتوغرافية .. وبلغ عدد اللوحات المروشة ٤٩ لوحة كانت القبة والتجساج فيها حليف حواء .

واذا اعتبرنا هذه المعارف الثلاثة نموذجاً للفن العراقي الحديث وجدنا الجانب التجريدي فيه يمثل ابعاضا صاعدا وطاليا للفسد بلغ مجموع اللوحات التي سميت بتسكين او موضوع او تجريد ما يقرب من ٥٦ لوحة أي بنسبة ٢٥٪ وبلغ عدد اللوحات التي لم تتلش التسكوس فيها تمام الثلثي ٤٣ لوحة أي بنسبة ٢٧٪ وبين التوعين لوحات تقترب من التجريد تمثل نسبة ٢٨٪ .

وفي صور ليل الطار اكبر نسبة من اللوحات التي لم تتلش التسكوس فيها تمام الثلثي وتمثل هذه اللوحات جرة وتعديا لأنها اهتمت بصور الكراه الصارية في النهر والعمام والعاكن الاخرى ..

ويغلب على اللوحات الفنية والمنحوتات في المعارف الثلاثة اتجاه استئلهام اللوكلور ، واستلهام الرسوم القديمة السومرية والآشورية .

ويتبع كل من ليل الطار ، وكاظم حيدر ، واسماعيل مفتاح دون غيرهم بالتركيز على اللون الابيض واعجابهم بالانبا، البيضاء .

وتبسطو سوسن سلمان اكثر من غيرها احتفالا بتجسيم اللوحة .. ويبدو سلمان عباس اكثر احتفالا بالوضوعات والتأثيرات الناجمة من عاسة العنف في كربلا، وهو يشترك في النهر مع كاظم حيدر ويختلف عنه في نواحي التكنيك .

وداود باتا ونهاية المايليك .. عالج فيه الدكتور يوسف عز الدين موضوعا من الموضوعات التي لها صلة كبرى في تاريخ العراق في القرن التاسع وسبق للاستاذ الباحث ان أصدر دراسة عن الشعر العراقي في القرن التاسع وهو جز، مكمّل كتابه ، ويتنوى الكتاب على معلومات جديدة وطريقة وثائق لم تنشر من قبل .

والقمع والعوسج . عالج فيه السيد عبد الجبار البصري موضوعات أدسية درس فيها شعرا من مختلف اللغاهب الادبية والسكرية واعطانا صورة من صور النقد الادبي في العراق .

تعقيب على نقد مسرحية "السحاب"

دكتور على منور

من الترجمة الأصلية ، ومع اعجابي بهذه الترجمة المُنقحة أعيد كتابه الجزء الأول منها مع ترجمة جديدة متى - على هذا التهج اللغلي - فقد يزيد القراء من النص الأصل كما نتج الفرصة للقراء العرب أن يتذكروا ما صنع الاجداد قبل ألف عام في معالجة الترجمة على أجل مستوى وأوضحه :

الراجع العلمية ويفسح في الصفحات البيضاء مجالا للديمقراطية في النقد . ومن هذا النقد يعني الجزء الخاص بالنص ، ولقد كان التألف حريصا على عرض صورته وتكوينية النص الاغريقي الاصل وببساطة شديدة من الترجمة الانجليزية ثم عرض الحس لترجمتي والتراح من سيادته بلونين بالترجمة التي تحاول الاقتراب اللغلي

لا يعني الا لبادرة بشكر مجلة « المجلة » على ما قدمت من نفسه ادبي (١) منهجي لم تظفر بمثلته مسرحية « السحاب » الى الآن ، فهو نقد يقترب من الموضوعية ويبتعد عن اللدغ والسبع وقرص الضابط ، ويتر مسائل في حقائق فنون الترجمة الادبية ، وهو لعمري اصطفاء نزيه يرتفع بمستوى مجلتنا المحببة الى مرتبة

ترجمة لفظية من على نور : (نفس المخطوط)

سقراط : عجبا !! فيم تتأدني يا ابن يومك ؟ (٢٢٣)
ستريسياديس : أولا ، من جهة أريجوك ، تنازل وقل لي ، ماذا تعمل ؟

سقراط : أسع في الهواء ، وأدوس الشمس من كل جانب (٢٢٥) .

ستريسياديس : على ذلك فمن السلة تتعالى على الآلهة وليس من الأرض الفن .

سقراط : بالتاكيد ، فما كنت لأعرف أشياء السماء معرفة صحيحة إن لم أكن معلق الذهن مزاجيا دقيق الفكر في شبيهه الهواء . لأن كنت أرضا (طرف مكائن) ، أرقب الاعمال من تحت ، ما كنت لأجد شيئا ، لأن الأرض تسحب بالقصبة عصاة العقل بمثل ما يلقي الجرجير نفس الشيء .

ستريسياديس : ماذا تقول ؟ العقل يسحب العصاة الى الجرجير ؟ ها الآن ها يا سقراطي ، احيط الي ، حتى تعلمني ما جئت من اجله .

ترجمة الأستاذ كمال معلوح حديث :

سقراط : ايها اللاني .. فيم تتأدني ؟ (١٩٣)
ستريسياديس : ماذا تفعل أولا ؟ قل لي أريجوك .
سقراط : أمشي في الهواء ، وأنامل الشمس .

ستريسياديس : أه .. لأن فهو من (علياء) سسلتك (تستطيع أن) تزدري الآلهة وليس من (فوق) الأرض ، فلا ... (١٩٧)

سقراط : لن أستطيع أن أدرك (كنه) السماوات حقا ما لم أعلق تفكيري وأمزج كنه تفكيري مع هذا الهواء الذي له نفس (طبيعة) (٢٠٠) . فلو اني بقيت فوق الأرض ونظسرت من تحت الى ما فوق لما توصلت الى (حريا : كما وجدت) شيء .

لأن الأرض تجذب الى نفسها بالقوة عصاة الفكر . تماما كما يضل الجرجير نفس الشيء .
ستريسياديس : ماذا تقول ؟ هل يمتص العقل عصاة الجرجير (أه) تعال الآن ، انزل يا سقراط (٢٠٧) كي تعلمني ما جئت من اجله .

(١) راجع مقال « مهزلة السحاب ومأساة سقراط » بقلم كمال حديث في العدد السابق من « المجلة »

هذا - على ما اعتقد - أقرب إلى النص الأصلي إذا سرنّا على ما يسمى بالإمانة اللفظية في الترجمة ، ولقد تعمّدت ألا أضف من عندي تفسيرات في الواس ، ولكني تحريت حقيقة الاستشاق في أنه لا توجد كلمة :

الغائي : ألا في الترجمة الإنجليزية ولا توجد في اليونانية (فإن الاستشاق من التهار وليس من الفناء) .
تعلل : لأن الفعل غير العمل والصنع ، فالفعل ما يحدث عن تفكير والعمل ممارسة عن تفكير .
قل لي : وأنا نجد القول مرتبطاً بالتنازل الأدبي أو اللأدي .
أيها : لأنها استخدمت للدهشة والتعجب ولم تكن للثناء العرف .
ترددي : ليست في الأصل الأفريقي ، لكن التعالي أقرب فليس في اللغة الأرداء .

السماويات : ليس في الأصل هكذا وإنما نجد الكلمة مصحوبة بكلمة أشياء أو كائنات .
بقيت فوق الأرض : ليست هكذا في النص وإنما كلمة (أرضاً) المستخدمة كإفراء مكان ولها دلالتها الكوميديّة الكبيرة .
تجلب : لم يكن هذا المفهوم العلمي قد تبلور بعد في ذلك العصر ، وإنما كان الفعل الأصلي يستخدم بمعناه اللأدي لا المجازي ولا الإسطلاحي .
يمتص : ليس موجوداً بالنص .
من جهة : (في ترجمتي العربية) استخدمت مجازاً بما يقابل غلدا اليوم (بعد ذلك) .

في الحمد والتبجيل إلى القرن الخامس قبل الميلاد ، ما لبثت أن حملت مفهوم العبادة والفناء والغلبة في أواخر ذلك القرن ، وأصبحت بدورها صفة لتندّر لا للتبجيل ، وهكذا نجد اللغات كالعقلة تظل أحياناً وترخص ، عن عصر لعصر ومن بيئة لأخرى ، والمواجه هنا لا تستطيع أن تخدم خدمة كاملة .
وأخيراً من يستطيع غير دجبال الكوميديا أن يتكلم في التلميحات والمجازات والأشعار التي يجعلها اللفظ أو العبارة ، وإن قلنا الكوميديا فلنستدعي أبداً أريستوفان .
هذا هو الذي جعلني أترجم مسرحياته بعدما أتيت لي من فهم وممارسة للفتن ، وما أتيت لي من تلقا لروح المعمرين التباعدين ، فهو ما يزال مني اجتهاد وحرص على الصديق الفني والأدبي في الترجمة ، وأزعم أني لن أبليغ الكلمة الأخيرة ، ولن يبليها غيري ، لكني أسير في أمان وإمانة ، وشغلي الإجتهد ، ووالدي هو حركة النقد الجادة في بلدي ، فإنها حركة ملازمة لعصر البناء الذي نتجازه ، وهي تبشر بالخير كما رأيت في نقاد الزميل كمال معدود حمدي

لذلك كان الاعتماد على المعجم الإنجليزي ينزل بالمقايير أكثر من درجة ، وأحسن شيء لي هذا أن نلم بأشوات اللغة الأصلية حتى نستقر على ما يقابلها في لغتنا ، وهذا يدفعنا إلى التخلل والنقص في لغتنا يوماً بعد يوم .
والكلام من أريستوفان بالذات محتاج إلى مزيد من الحسرس ، فإن هذا الشاهر من دون غيره قد استغل اللغة الإتيكية استقلالاً لم يحقه فيه أحد ، واستخدم من فنون اللفظ والتعبير كل ما كان في عصره من شحنة ، على السنة الأحرار والعبيد والإشراف والسوقة والخدم والدماء والأجانب فمثلاً كرس الولادة المقدس ، الذي فأت الزميل الأستاذ كمال معدود ، وجعله لا يدرى من أين أتيت به في ترجمتي للمسرح ، نجده ساد تلك الفترة واشتهر استخدامه في الحقيقة والمجاز والتندر ، وهو كرس أو دكة صفرة ، وليس وسادة كما ترجم الزميل ، وأحيله إلى مراجع أخرى في الحياة الإتيكية أبان القرن الخامس قبل الميلاد وأهمها : مجموعة

وأترك للقارئ أن يلحظ بنفسه ما بقي في الزيادات الواردة بترجمتي .
المن علام يدل هذا أنه يدل دلالة أكيدة على أن أي مترجم مهما بلغ فن يعطينا الكلمة الأخيرة ، يلاحظ ذلك كل من القطع لدراسة فنون الترجمة بين العسرب واليونان ، ويلاحظون أكثر من ذلك أن الترجمة فن وأدب وعلم وخبرة طويلة وممارسة مستمرة ، فهي مسألة نامية متضوّنة لا تقف عند معيار واحد ، ثم أن الترجمة ليست مسألة لغوية بحتة ، وإنما نحن نطالب المترجم بالفهم العميق لدراسة لغة اللغتين وتطورهما وتاريخ بينهما ومجازاتها وبديهما والظلمات كل لغة منهما وما في ذلك من فنون التورية والكتابة والجناس ، لم نراعي مفتاح الحال الراهنة عند من نترجم لهم في إطار الظروف التي تقتضيها الترجمة فلا نترجم كوميديا بلغة تراجيدية أو العكس .

إن الاعتمادات على المعاجم الأجنبية في الإنجليزية أو غيرها قد زيدنا بعداً عن حقيقة اللغة التي نترجم منها ، لأن النقل من لغة إلى لغة ، كما هو معروف ، ينزل بقيمة الجوهر درجة .

لوحة الغلاف

ذات الجداول الذهبية

للفنان محمود سعيد



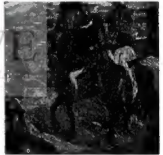
تمد لوحة ذات الجداول الذهبية من أشهر أعمال المصور العظيم محمود سعيد (٨ إبريل ١٨٩٧ - ٨ إبريل ١٩٦٤) رسمها سنة ١٩٣٣ ، وهي لا تمثل امرأة بذاتها ، وإنما تمثل علما من الوجود القريب مزاج من الروح الشيطانية والأثونة الوحشية السافرة ، ووجهه يعبر عن رؤى داخلية تردت صلاحه بعد ذلك في لوحات أخرى للفنان حتى لتعبر ذات الجداول نموذج الفنان وشيطانة ولاء . أخرجها في جو سريالي غامض مع التزامه متانة التكوين ولعمارة البناي الذي كان من خصائص فنه .

هدية العبد

الراس (أبي سنبو)

للفنان محمد ناجي

٢٧ يناير سنة ١٨٨١ - ٥ إبريل ١٩٥٦



كان ناجي مع محمود سعيد قطبي التصوير المصري الماصر في عصر النهضة . وقارب بين أسسهما تشابه في ظروف النشأة فكلاهما ولد بالإسكندرية ، وكلاهما درسي القانون ومارس الفن إلى جانب وظيفته الرسمية وكلاهما كان له أثر في الجيل الذي أعقبه . وقد عرف ناجي بالبرق المشرق القديم في الفن ، وعالج - الموضوعات الدينية والرموز - والأجساد التاريخية على أن هن أبرز مراحل إبداعه المرحلة - الحكيمة حين سافر في بعثة فنية إلى ليبيا واستولى عليه روعة الطبيعة وغنائية الألوان ومشاهد الحياة . وقد صور ناجي الأميراطور هيلاسلاسي كما صور رجال بلاطه والتفصيلات البارزة . ولوحة الراس أبي سنبو من لوحات تلك الفترة المميزة أنجزها أثناء رحلته سنة ١٩٣٢ ولها تمثل خصائص تلك الحقبة من حيث اللون والتكوين .

الغلاف المخلقى

لوتس مصري

تصوير الفنان عبد الفتاح عيد



أصبح التصوير الفوتوغرافي فنا مميزا يجمع براعة الكاميرا وحساسية الصور والتفانيات . والفنان عبد الفتاح عيد من أبرز مصورينا الفوتوغرافيين . تغنى بالطبيعة المصرية وسجل معالمها في أعماله كما سجل البيئات المختلفة وفنونها الشعبية في مجموعات رائعة .

وهو إلى ذلك مصور ممتاز للآثار وللأعمال الفنية وتعتبر مجموعته من أغنى المجموعات الفوتوغرافية وأكثرها تنوعا إذ هي تسجيل رائع لمر التاريف وعصر الفن وعصر الطبيعة .

بدر الدين أبوغازي



الورقة الاخيرة

لله .. والحرية

رواج كتيبه ظاهرة تستوقف النظر وتستوجب البحث والتأمل ، فهو لا يكتب قصصا مثيرة تدغدغ الأعصاب والغرائز الدنيا ، ولا يقدم لقرائه مسلسلات رشيقة تساعد على « قزقة » ساعات العمر فيما لا يفيد .. ومع ذلك فهو من أكثر كتابنا الجادين رواجاً ، لذلك فقد اقبلت على الطبعة الثانية التي أصدرتها أخيراً « دار الكاتب العربي » لمجموعة مقالاته المسماة « لله .. والحرية » ، أحاول البحث بين السطور عن أسباب هذا الرواج الذي يتعارض عادة - أو هكذا يقال لنا كثيراً - مع الجدية ، ولم يطل بي البحث ، فقد وجدته يقول عن نفسه في بعض مقالات هذا الكتاب :

● لكنها الحقيقة تجلجل اليوم في أربعة آلاف قرية .. في أربعة آلاف باستيل .. في أربعة آلاف « سسلخانة بشرية » تشوى فيها أبشار الفلاحين بسياط التهب والاستغلال .. ولقد كنت أتصور الناس الواقعة في بعض التفتائش التي نشأت في جعبيها .. وأقول : ليس في الامكان « أنعم » مما كان ؟ حتى زوت منذ شهرين قرية ليس بها تفتائش لكنها منطقة نفوذ لعشرة من المالكين ، فرأيت افتنانا في الظلم عجيبا ... » (يونيو ١٩٥١) .

● كاتب هذه المقالات ، واحد من الوف كثيرة ، من الطلاب الذين لولا ايواء الأزهر لهم ماوجدوا سببا يصلهم بالمعرفة ، ولا طريقا يفضى بهم الى ماهم فيه اليوم من نعمة وخير .

● ولقد بايعت التاريخ على الثقة به ، والتعاون معه .

فكلما حزني امر او حومت حولي مشكلة يمدت وجهي شعر التاريخ .. استغنيه واستعمر منه التفتائر والأشباه .. والعق انه قلما يكذبني أو يخدعني يا صاحب ..

● أنا انساني ، لا يكتب بعقله وحده ، وإنما يكتب بأعصابه وبقلبه أيضا ..

● انى - والفضل لله وحده - كاتب يتحرى الصواب غاية جهده ، فإذا التقى به ، ودأى من واجبه اعلانه . فلا سبيل انى - أى سبيل - للهرب ، ولا للكتمان .

● ولا نريد ونحن نثبت هنا - مختارين - آراء الذين عارضونا .. بل وشتونا أحياناً ، أن نمن على حرية الفكر بهذا الصنيع .. فالحرية ، هي التي تمن علينا أن ألقت في وعينا من سناها

المضى. ما جعلنا نذكر قيمة الرأي المخالف ، وجلال الدور التي يقوم به من يقول « لا » عن بصيرة
واخلاص .

ربما كانت هذه هي أهم أسباب رواج مؤلفات خالد محمد خالد وقوة أثر كتاباته في نفوس قرائه
الكثيرين .. فحين ينشأ الكاتب في جحيم تغايش الاقطاع ، ويشهد عن كتب مايحيق بأهله من عذاب
وسعير ، فانه لا يملك ، متى كان ذا فطرة سليمة حساسة كصاحبنا ؛ الا أن يرتبط بالأرض
وزارعها ، وينشغل بقضيتهم ، ويجعل الانتصاف لهم على رأس همومه الفكرية .

وحين يؤويه الأزهر ويوصله بالمعرفة ، فمعنى ذلك أنه وصله بترائنا الاسلامي والعربي ، ومن
ثم منحه السيطرة المقتدرة على استخدام اللغة أداة كل تعبير أدبي وبيان ، فسق كان فطنا زكي الفؤاد
كصاحبنا ، استطاع أن ينفذ الى لباب الدين والثقافة الاسلامية مطرعا جانبا الكثير من القشور
والغيبات ، بل قد تصل به الفطنة الى حد الثورة على معهده ومعلميه ، كما ثار على الأزهر كل من
خرجهم من الفناء أركياء الفؤاد ، ابتداء من محمد عبده حتى طه حسين .. ومظاهر ثورة خالد محمد
خالد ممثلة في الجزء الأول من كتاب « الله .. والحرية » في الخطابات المفتوحة التي وجهها عام
١٩٥٤ الى شيخ الأزهر ؛ يطالبه فيها ببعث الحياة في أوصال المهمل العتيق ..

فاذا لم يطمس التدين العميق تطلعات فكر صاحبنا وانطلاقاته برتاج التنصب الصديء ،
وجسدناه يطوف الربى والذراى ؛ بحثا عن الحقيقة ؛ يلتمسها عند مسيحي أو بوذي أو ملحد ؛
ففي الحقيقة والسلام انى كان مصدرها ؛ والتاريخ سفر حافل لا يكذب مستفتيه متى أحسن الفهم
والاستيعاب .

اضف الى ذلك تقديسا صارما لدور الكاتب وفعالية الكلمة ، ورحابة صدر تتسع للمخالف
قبل المؤيد ؛ ثم أسلوبا حارا متحررا في إطار الرصانة ، تجتمع لك - فيما أرى - أهم مقومات
الكاتب وأسرار رواجه وقوة تأثيره .

وكاتب هذا شأنه قد تختلف معه في الرأي ، وقد لا تثر في مجموع كتاباته على نظرية فكرية
أصيلية محددة المعالم والقوام ؛ ولكنك لا تنك مع ذلك - متى كتبت شريفا - الا أن تحترمه
وتقدره ، خاصة وأنت تراه ؛ وفي هذا الكتاب المنوع الموضوعات بالذات ؛ يقف دائما مع الخير
ضد الشر ؛ ومع السلام ضد الحرب ، ومع الحرية ضد القيود .. وباختصار مع كل شريف ونبييل
ضد كل ما هو عجبي ومتخلف .

وقلم مثل قلم خالد محمد خالد من الأقلام التي لا ينبغي لها أن تحبس في نطاق الكتب المحدود
مهما انتشر ، بل يجب أن تستفيد منه صحافتنا لاشتراكية ؛ فهو من القلة التي تستطيع أن
تقول الحق عن أصالة واقتناع ؛ لا عن هوى واتباع ، ومما لا شك فيه أن كلمة صدق من مؤمن
واحد ؛ تعدل آلاف الصفحات التي يسودها مئات المناقنين من محترفي الكتابة .

فؤاد دواره

